



Актуальные проблемы музыкального образования



**Материалы
II Международной методико-
педагогической конференции
среди преподавателей
детских музыкальных школ,
детских школ искусств
и иных образовательных
учреждений**

**Санкт-Петербург
2020**

УДК 37.036
ББК 74.4

Рецензенты:

Караманова М.Л., кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»
Россия, Краснодарский край, г. Краснодар

Махова Е.А., преподаватель первой квалификационной категории, заместитель директора по учебно-воспитательной работе МАУ ДО «Детская школа искусств №3» г. Улан-Удэ
Россия, Республика Бурятия, г. Улан-Удэ

В сборнике представлены статьи, методические разработки, отражающие опыт педагогов при работе с детьми в детских музыкальных школах, детских школах искусств и иных образовательных учреждениях.
Издание адресовано специалистам в области музыкального искусства, родителям и учащимся.

УДК 37.036
ББК 74.4

Творческий проект «Ми Фа Соль»



ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
Тематическое направление: «Психология художественного творчества»	9
Григорьева Яна Дмитриевна «Методы, направленные на развитие эмоциональной отзывчивости младших школьников в процессе хоровых занятий»	10
Иванова Тамара Анатольевна «Подготовка обучающегося к открытому выступлению»	17
Овсянникова Елена Александровна «Основные понятия психологии художественного творчества»	22
Щенникова Елена Геннадьевна «Некоторые особенности сценического волнения у детей»	26
Тематическое направление: «История и теория исполнительского искусства»	31
Бормышева Мария Дмитриевна «Теория и история исполнительского искусства».....	32
Тематическое направление: «Методические аспекты музыкальной интерпретации».....	36
Бобикова Людмила Владимировна «Системный анализ в работе с музыкальным текстом»	37
Елфимова Арина Николаевна «Методическая разработка "Как научить аккомпанировать"».....	41
Ефимова Татьяна Ивановна «Использование сенсорно-моторной функции восприятия для успешного усвоения теоретических знаний младшими школьниками с учётом возрастных психологических особенностей»	46
Кудланова Елена Леонидовна, Погребняк Наталья Сергеевна «К проблеме исполнительской интерпретации»	52
Скрыпник Любовь Павловна «Интерпретация музыкальной фактуры»	59
Смирнова Ирина Александровна «Произведения Бетховена в фортепианном классе ДМШ»	65
Тематическое направление: «Проблемы педагогики и методики музыкального образования»	69



Антонова Валентина Львовна «Сценарий лекции-концерта "Сладкая грёза"»	70
Боголюбова Алёна Александровна «Использование современных технических средств в написании диктантов на уроках сольфеджио»	72
Большакова Ольга Леонидовна «Задачи речевого общения в классах музыкального исполнительства»	76
Будкина Вероника Александровна «Организация пианистического аппарата в начале обучения на фортепиано. Проблемы репертуара»	80
Вайткус Надежда Владимировна «Технология исполнения и основные технические трудности в пьесах композиторов-романтиков на примере репертуара старших классов в классе фортепиано»	87
Власенко Марина Юрьевна «Формирование навыков самоорганизации у учащихся класса домры начального этапа обучения в процессе самостоятельной домашней работы»	92
Голышкова Ольга Сергеевна «Актуальные требования к профессиональным компетенциям современного педагога дополнительного музыкального образования»	97
Грудинина Ирина Константиновна «Из опыта работы со слепыми и слабовидящими детьми в ДШИ №3 города Улан-Удэ»	101
Гуларова Татьяна Анатольевна «Развитие ладового чувства в младших классах на уроках сольфеджио»	106
Дедова Анжелика Анатольевна «Здоровьесберегающие технологии в работе пианиста-концертмейстера»	112
Дылькова Татьяна Ивановна, Осыка Ирина Владимировна «Музыкальный марафон как стимул для мотивации учащихся в ДМШ и ДШИ»	118
Жданюк Оксана Фёдоровна «Применение методов проблемного обучения в практике преподавания музыкально-теоретических дисциплин»	123
Зинченко Виктория Витальевна, Егорова Анжела Язеповна «О практических формах укрепления межпредметных связей в работе музыкального отделения учреждения дополнительного образования (школы искусств), музыкальной школы»	129
Каретко Ирина Геннадиевна «Домашнее задание ученика и развитие навыков самостоятельной работы»	134
Куликова Светлана Вячеславовна «Развитие гармонического слуха – одна из важнейших форм работы на уроке сольфеджио»	137



Лаштабег Марина Витальевна «Основные задачи преподавания эстрадного вокала в ДШИ с элементами джазовой стилистики, обучение по предпрофпрограмме»	144
Левада Лилия Викторовна «Дети 21 века, проблема их приобщения к классике»	151
Маканина Александра Константиновна, Коваленко Елена Анатольевна «Специфика преподавания учебного предмета "Фортепиано". Использование современных средств обучения, как решение проблем постижения музыкального искусства»	155
Махнорилова Татьяна Юрьевна, Цихач Татьяна Борисовна «О некоторых способах активации творческой инициативы обучающихся в курсе музыкальной литературы»	162
Мищенко Людмила Геннадьевна «Психологическая подготовка ученика-пианиста к публичному выступлению»	168
Отто Елена Валентиновна «Пробуждение культуры исполнителя как основная задача музыканта-педагога»	173
Перепечина Татьяна Алексеевна «Особенности работы концертмейстера»	176
Погребняк Наталья Сергеевна, Кудланова Елена Леонидовна «Некоторые способы активизации учебного процесса в средних и старших классах в условиях детских музыкальных школ и школ искусств»	180
Ракова Ирина Владимировна, Фаттахова Марина Владимировна «Методические основы начального обучения игре на фортепиано»	184
Силаева Татьяна Сергеевна «Приёмы развития навыка чтения с листа в концертмейстерском классе»	188
Симахина Луиза Николаевна «Межпредметные связи в преподавании музыкальной литературы в ДМШ и ДШИ на примере кантаты "Александр Невский" С.С.Прокофьева»	193
Телятицкая Наталья Валентиновна «Интонирование. Работа над мелодией»	206
Тлевцерукова Мариет Ибрагимовна «Современные педагогические технологии на уроках музыки»	209
Тулупова Раилья Салиховна «Особенности организации исследовательской деятельности с учащимися ДМШ и ДШИ в целях формирования их информационной и коммуникативной компетенции»	217



Хайруллина Ольга Викторовна, Сысоева Елена Владимировна «Формы и методы работы с камерным и фортепианным ансамблем в рамках развивающего музыкального обучения в младших и средних классах ДМШ»	223
Чамина Мария Александровна «Музыкальное образование»	229
Чупринина Елена Анатольевна «Музичирование как одна из ведущих форм обучения сольфеджио в ДШИ»	234
Ярилкина Эльза Салиховна «Сценическое волнение. Пути преодоления» ..	239
Тематическое направление: «Музыковедение на современном этапе» ...	245
Волостнова Екатерина Николаевна «Мультимедиа-презентации как способ повышения мотивации учащихся на уроках музыкальной литературы»	246
Гарипова Фарида Эльфировна «Информационная культура обучающихся как результат воздействия медиаобразовательной среды»	249
Титова Юлия Владимировна «Внеклассные формы организации образовательного процесса»	253
Фаер Инна Борисовна «Историко-культурологический обзор развития педагогики и её подвида – музыкальной педагогики на протяжении Раннего Средневековья»	257



Введение

Музыкальное образование – область, которая с каждым годом обретает все большую популярность. Современное академическое образование все чаще для решения ряда своих проблем и задач прибегает к помощи музыкальной педагогики. Необходимость гармоничного развития личности отмечали в своих трудах еще такие древнегреческие философы как Пифагор и Аристотель. Современный преподаватель должен не только активно заниматься концертной, культурно-творческой, просветительской, методической работой, но и уделять огромное внимание своей научной деятельности.

Основная задача сборника по материалам II Международной методико-педагогической конференции «Актуальные проблемы музыкального образования» для преподавателей детских музыкальных школ, детских школ искусств и иных образовательных учреждений связана с желанием обеспечить платформу для современных преподавателей с целью реализации их профессионального творческого и научного потенциала.

Современная наука стремится к интеграции различных видов наук. Не остается в стороне и музыкальная педагогика, которая органично взаимодействует со смежными науками и областями.

Тематика данного сборника позволяет преподавателям и ученым не только России, но и стран ближнего зарубежья делиться своим опытом в области современных тенденций и актуальных проблем в сфере музыкальной педагогики, демонстрировать свои практические достижения, обмениваться профессиональным опытом.

Одной из главных задач сборника является поддержка и развитие научно-методической работы педагогов и пропаганда современных форм и методов организации образовательного процесса.

Тематические рубрики позволяют охватить огромный спектр проблем и вопросов, связанных с психологией художественного творчества, историей и теорией исполнительского искусства, методическими аспектами музыкальной интерпретации, проблемами педагогики и методики музыкального образования.



Творческий проект «Ми Фа Соль»
II Международная методико-педагогическая конференция
«Актуальные проблемы музыкального образования»
среди преподавателей детских музыкальных школ, детских школ искусств
и иных образовательных учреждений
Сайт: <http://mifasol.ru/>
Электронная почта: org@mifasol.ru

Научно-теоретические, научно-практические и методические материалы, представленные в сборнике, способствуют развитию профессиональных компетенций современных педагогов в сфере культуры и искусства, а также направлены на развитие междисциплинарных взаимодействий с многими сферами и областями современного образования.

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры
музыковедения, композиции и методики
музыкального образования
ФГБОУ ВО «Краснодарский
государственный институт культуры»
Россия, Краснодарский край, г. Краснодар

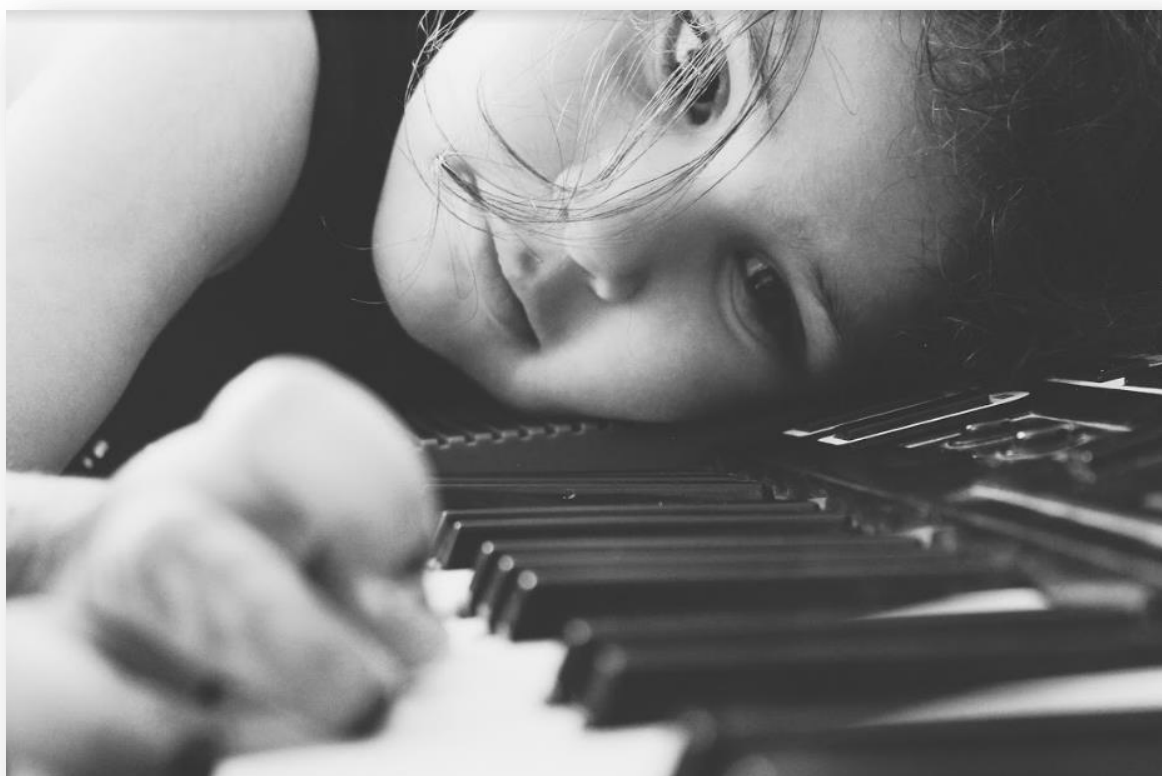


М.Л.Караманова



Творческий проект «Ми Фа Соль»
II Международная методико-педагогическая конференция
«Актуальные проблемы музыкального образования»
среди преподавателей детских музыкальных школ, детских школ искусств
и иных образовательных учреждений
Сайт: <http://mifasol.ru/>
Электронная почта: org@mifasol.ru

***Тематическое направление:
«Психология художественного творчества»***





Григорьева Яна Дмитриевна
«Методы, направленные на развитие эмоциональной отзывчивости
младших школьников в процессе хоровых занятий»

Григорьева Я.Д. – учитель музыки
ГБОУ "Школа №1574"
Россия, г. Москва

В повышении уровня нравственной и эстетической культуры младших школьников особое место принадлежит миру музыки. Когда ребенок слушает музыкальные произведения, исполняет их на каком-либо инструменте, поёт сольно или в составе хора, это оказывает огромное влияние на развитие его как личности. С раннего детства музыка благоприятно воздействует на эмоциональную сферу и сознание малышей, развивает в ребенке интеллект, ощущение правды и красоты жизни, воспитывает добрые чувства, расширяет кругозор, формирует его духовный и творческий потенциал. При этом важнейшим средством для общего культурного развития школьника является его эмоциональная отзывчивость, степень и характер проявления которой у детей должны изучаться каждым педагогом.

Исследователь психологии музыкального восприятия Б.М. Теплов говорил: «Музыка есть, прежде всего, путь к познанию огромного и содержательного мира человеческих чувств. Лишенная своего эмоционального содержания, музыка перестает быть искусством» [12, с. 18]. Таким образом, музыкальное искусство выражается в первую очередь в чувствах, эмоциях, настроениях.

Важную роль в музыкальном и личностном развитии детей играет вокально-хоровая деятельность, через которую успешно формируется целый комплекс музыкальных способностей учащихся (эмоциональная отзывчивость, музыкально-слуховые представления, чувство ритма, ладовое чувство и т.д.), укрепляется голосовой аппарат, развиваются коммуникативные способности и умение работать в коллективе.

Использование методов и приемов, влияющих на развитие эмоциональной отзывчивости младших школьников, является одним из ведущих педагогических условий на хоровых занятиях. Применение педагогом каждого из методов должно быть обусловлено содержанием хоровых занятий и степенью их эффективности в каждом конкретном случае. На разных этапах работы по развитию эмоциональной отзывчивости детей целесообразно использовать комплекс различных методов обучения, на чем остановимся подробнее.



В первую очередь следует отметить важность **наглядного метода**. Он включает в себя несколько разновидностей. В музыкальном обучении и воспитании важен *наглядно–слуховой метод*, когда педагог показывает вокальное произведение, организует его прослушивание. Данный метод связан с воздействием самой музыки на эстетическое чувство ребенка в процессе восприятия им музыкальных произведений. Объектом наглядности могут выступать исполненные педагогом или воспроизведенные с помощью музыкально-технических средств произведения. Осмысление характера развития музыкальных интонаций является важнейшим условием реализации наглядно-слухового метода. По своему содержанию он близок к «методу наблюдения за музыкой» (Б.В. Асафьев), формирующему умение осмысленно воспринимать содержание музыки, следя за изменением ее интонаций. Педагог может также показывать иллюстрации к конкретному произведению, репродукции, видеоролики (*наглядно-зрительная разновидность метода*), использовать пластические движения рук, притопывания, повороты головы (*наглядно-двигательный метод*). Применение данного метода на хоровых занятиях находится в прямой зависимости от уровня развития музыкального мышления ребенка.

Наглядно-слуховой и наглядно-зрительный методы могут применяться в сочетании с **методом сравнения**, или **методом контрастного сопоставления произведений** (О.П. Радынова). Метод сравнения отвечает важнейшему принципу художественной дидактики, обоснованному выдающимся педагогом-музыкантом Д.Б. Кабалевским, — принципу «сходства и различия». Он заключается в анализе и сравнении (высоты звуков, регистров, различных размеров, ладов, длительности, жанров и т.д.) контрастных музыкальных произведений с последующим сравнением менее контрастных произведений, что способствует развитию у младших школьников более тонкого восприятия музыки. Метод сопоставлений может иметь и ассоциативную направленность, которая выражается в вызове у ребенка конкретного эмоционального отклика, определенного душевного состояния, когда учитель, анализируя предлагаемую хору песню, использует в речи красочные эпитеты и метафоры.

В музыкальном воспитании важно не только передать воспитанникам необходимую информацию, но и создать образно-психологический настрой, возможность духовного общения учащихся с музыкальным искусством. Для этого в процессе хорового пения неопределимую роль играет использование педагогом **словесного метода**. Э.Б. Абдуллин и Е.В. Николаева в музыкальной педагогике выделяют **метод перевода художественно-образного содержания музыки в словесную форму**. К нему относятся



беседа с детьми, рассказ, диалог, объяснение и т.п. Применяя этот метод, учитель должен говорить с подопечными не на бытовом уровне, а образно, и требовать этого же от них, так как музыкальное искусство и есть искусство эмоций и образов. Для этого целесообразно использовать словари эстетических эмоций. Подобные словари помогут учителям музыки на соответствующем уровне красиво и грамотно описывать эмоциональные состояния, развивать у детей эмоциональную отзывчивость. Используя данный метод, учитель помогает раскрыть содержание произведений, подготавливает ребят к осознанному их исполнению, направляет эмоциональные переживания учащихся. «Слово учителя, - писал В.А. Сухомлинский, - никогда не может до конца объяснить всю глубину музыки, но без слова нельзя приблизиться к этой тончайшей сфере познания чувств» [11, с. 175]. Однако следует также избегать обилия слов при недостаточной их выразительности и точности.

Объяснительно-иллюстративный метод (И.Я. Лернер и М.Н. Скаткин) предполагает сообщение учащимся определенных сведений, объяснение, рассказ. Хормейстер организует процесс восприятия и осознания информации (с помощью слова, наглядности), а учащиеся запоминают и усваивают ее.

Практический метод, также его называют **художественно-практическим** - это формирование у учащихся умения понимать, оценивать и анализировать средства художественной выразительности музыкальных произведений, а также умения применить эти знания на практике, в частности, в процессе пения. Метод помогает учителю добиваться от учеников умения передавать выразительность музыки в процессе как сольного, так и хорового пения. Художественно-практический метод связан с двигательными реакциями и активными действиями ребенка в процессе его общения с музыкой (воспроизведение музыки и передача переживаний, вызванных ей через вокализацию).

Важно детей научить правильно эмоционально и образно передавать содержание исполняемого произведения, чему способствует использование **эмоционально-образного метода** или **метода эмоционального воздействия** (Л.Г. Дмитриева и Н.М. Черноиваненко), который основывается на образном и ассоциативно-образном мышлении учащихся. Умение учителя выражать свое отношение к музыкальному произведению образным словом, мимикой, жестами говорит о владении им методом эмоционального воздействия. Голос учителя может окрашиваться в зависимости от характера, настроения музыки. В хоровой практике они играют важную роль для формирования голоса и воздействия на вокальную технику младших



школьников, способствуют их музыкально-художественной выразительности, так как эти методы опираются на многообразные эмоциональные состояния детей и, тем самым, помогают развитию их эмоциональной отзывчивости на музыку.

Э.Б. Абдуллин и Е.В. Николаева выделяют в музыкальной педагогике **метод эмоциональной драматургии** (автор - Д.Б. Кабалевский). Этот метод активизирует эмоциональное отношение учащихся к музыке, а также способствует созданию увлеченности к музыкальному искусству. Продумывая структуру занятий с младшими школьниками, хормейстер должен стремиться поддержать необходимый эмоциональный настрой, найти приемы переключения внимания учащихся. Основными принципами метода эмоциональной драматургии являются эмоциональный контраст и последовательное насыщение эмоционального тона урока. Основные функции данного метода заключаются в том, чтобы помочь учащимся впитывать в себя опыт эмоционально-нравственного отношения к действительности, заключенной в музыкальных произведениях. Не менее важная функция данного метода - «режиссура» структуры урока, определение его кульминации. В таком понимании метод эмоциональной драматургии близок методу эмоционального воздействия.

Чтобы дети смогли прочувствовать исполняемое музыкальное произведение на основе их собственного жизненного опыта, учителю следует использовать **метод побуждения к сопереживанию** (Н.А. Ветлугина). Только сопереживая, младший школьник постигает явления социальной жизни, величие труда, красоту природы и произведений искусства.

Учитывая возможность наступления у младших школьников утомляемости при двигательном манипулировании и эмоциональной насыщенности, вокально-хоровое воспитание детей необходимо сделать наглядным, образным, вызывающим у них интерес к происходящему. Физическую и эмоциональную усталость можно снять, создавая при обучении **игровые ситуации**. Создание игровой ситуации служит одной из важнейших целей — увлечь ребят чем-то важным, нужным, хорошим, в данном случае — музыкой. Игровые приемы служат надежными предпосылками для увлеченности ребят музыкальными занятиями и, следовательно, для успешности этих занятий и создания на них атмосферы творческой заинтересованности, при которой процесс обучения будет не только логически понятным, но и эмоционально увлекательным.

Распевания и приемы, построенные на игровых ситуациях и на ассоциативно-образном мышлении, связанные с развитием чувства ритма, интонирования, внимания, музыкального слуха, памяти, чистоты, в свою



очередь, активно влияют на эмоциональную отзывчивость воспитанников хора. Хорошо использовать прием изображения голосом различных музыкальных инструментов и животных. Кроме того, игровые моменты могут обогащать тембральную окраску хора. Предлагая изобразить голос кукушки, например, учитель добивается выработки у детей легкости звука, точности интонации, а мычание подобием теленка поможет школьникам достигать плотного смыкания на звук «М», а также развития голосового резонатора. Выработке зевка и открытия гортани поможет игровое упражнение по изображению гогота гусей. Очень полезно детям выполнять упражнения – так называемые «хохоталки», когда они изображают смех в разных эмоциональных состояниях: «Ха-ха» - поют с радостью, «Хэ-хэ» - с чувством усталости, «Хи-хи» - хитро, с усмешкой, «Хо-хо» - как бы спрашивая.

Участие в играх собирает внимание детей, активизирует чувство коллективизма и в то же время самостоятельность. Всё это помогает развить эмоциональную отзывчивость на изучаемое произведение и, вообще, на музыку.

В соответствии с рассмотренными методами, наиболее способствующими развитию эмоциональной отзывчивости на музыку младших школьников в процессе вокально-хоровой деятельности, важно применять системы упражнений для реализации указанных методов. При этом следует учитывать:

- соответствие их возрасту ребенка, т.е. учитывать специфику в подходе к детям;
- создание благоприятных условий для проведения психолого-педагогического исследования ребенка с учетом его возможностей и личностных особенностей;
- реакцию ребенка на факт обследования, отношение к музыке, его интерес к заданию, целенаправленность деятельности, сосредоточенность, стойкость внимания;
- фиксацию результатов деятельности, общую эмоциональную реакцию на результаты работы, т.е. переживания, мимику, поведение ребенка, обращая внимание на аргументацию выбора: почему?
- анализ деятельности по принципу: “не навреди”.

По завершению занятий с детьми хорошо проводить индивидуальные беседы, во время которых можно вскрыть причины тех или иных действий ребенка, выяснить его отношение к своей деятельности (удачна она или нет), как поступил бы в следующий раз.



В хоре, состоящим из младших школьников, имеются проблемы, связанные с эмоциональной сферой, процессом пения, правильным звукообразованием и др. А это значит, что хормейстер, прежде всего, столкнется с воспитанием эмоциональной культуры, певческим дыханием. Поэтому руководителю необходимо включить в репертуар сочинения, помогающие приобрести эти необходимые эмоциональные и вокальные навыки. Целесообразно подбирать простые одноголосные песни напевного характера в небольшом диапазоне, в которых мелодия делится на короткие фразы (русская народная попевка «Андрей-воробей», «Едет, едет паровоз», и т.д.). Сознательное исполнение детьми каждой фразы на одном дыхании с интонационно ясным пропеванием последнего звука обеспечивает хорошее, прочное усвоение ими одного из важных певческих навыков.

В трудах Э.Б. Абдуллина и Е.В. Николаевой говорится о том, что «...задача учителя музыки - приобщать своих воспитанников к шедеврам отечественной и мировой музыкальной культуры, прививать потребность в общении с ней, расширять музыкальный кругозор, воспитывать способность наслаждаться красотой музыки, эмоционально, эстетически откликаться на выраженные в ней эмоции, чувства, мысли...» [2, с. 22-23]. Поэтому при подборе материала для хоровых занятий с младшими школьниками следует помнить, что чем более высок художественный уровень произведения, чем большим зарядом оно обладает, тем большее воздействие это произведение может оказать на развитие эмоциональной сферы детей. Следует также учитывать, что раннее приобщение детей к сфере прекрасного через ознакомление с лучшими образцами мировой музыкальной и художественной культуры способствует формированию у них устойчивого интереса к явлениям мира музыки и искусства в целом, обогащая тем самым духовный мир школьников.

Следует также отметить то, что в настоящее время дети активно используют **мультимедийные технические средства**. Применяя их грамотно в процессе обучения пению, педагог может не только учить своих воспитанников пониманию художественного содержания произведения и облегчать поиск соответствующего эмоционального состояния, но и значительно ускорять процесс развития эмоциональной отзывчивости обучающихся.

Обобщая вышесказанное, можно констатировать тот факт, что своевременное и грамотное использование изложенных в работе методов при работе с хором, правильно подобранные репертуар и упражнения позволят наиболее эффективно развивать эмоциональную отзывчивость детей младшего школьного возраста на музыку.



Литература

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Методика музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. Заведений / Под общ. ред. М.И. Ройтерштейна. — М.: Музыка, 2006.
2. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. — М.: Академия, 2004.
3. Алиев Ю.Б. Пение на уроках музыки: Методическое пособие для учителей начальной школы. - М: Просвещение, 1978.
4. Асафьев Б.В. О музыкально-творческих навыках у детей // Из истории музыкального воспитания. Хрестоматия. - М., 1990.
5. Бакланова Т.И. Обучение в 1-ом классе по учебнику «Музыка» Т.И. Баклановой: Программа, методические рекомендации, поурочные разработки / Т.И. Бакланова. - М.: АСТ: Астрель, 2005.
6. Белобородова В.К. Развитие эмоций младших школьников средствами музыки // Советская педагогика. — 1985. № 6. - С. 29 - 32.
7. Божович Л. И. Мотивы учения у детей младшего школьного возраста. В сб.: «Очерки психологии детей». М., Изд-во АПН РСФСР, 1950.
8. Ветлугина Н.А. Система эстетического воспитания в детском саду. М., 1962.
9. Выготский Л.С. Педагогическая психология / Под ред. В.И. Давыдова. - М.: Педагогика, 1991.
10. Выготский Л.С. Педагогическая психология / Выготский Л.С. — М.: АСТ, Астрель, Хранитель, 2008.
11. Сухомлинский В.А. Избранные произведения: В 3-х томах. Т.1. - М.: Педагогика, 1979.
12. Теплов Б.М. Избранные труды. В. 2т. / Б.М. Теплов. — М.: Педагогика, 1985. — Т. II.



Иванова Тамара Анатольевна
«Подготовка обучающегося к открытому выступлению»

Иванова Т.А. – преподаватель
высшей квалификационной категории по классу скрипки
МАУ ДО "ДШИ" города Радужный
Россия, Ханты-Мансийский автономный округ - Югра, г. Радужный

Аннотация: Натолкнул меня на тему для методической работы по теме: «Подготовка обучающегося к открытому выступлению», такой случай. Однажды на переводном экзамене моя ученица выступила крайне плохо - спотыкалась на «каждом шагу», играла грязно, суетливо и т. д. Приговор комиссии: не знает текста. Но нам с ученицей было известно, что это не так. Позже, работая над проблемой подготовки к эстраднему выступлению, я поняла причины такой неудачи. И дело здесь не только в недоученности музыкального произведения, или повышения меры ответственности исполнителя в момент выступления на сцене, зародившемся страхе, мешающем полноценному воспроизведению программы... А возникает более широкий круг вопросов, касающийся проблемы комплексной (психолого-педагогической) подготовки обучающегося музыканта к выступлению на эстраде. В работе раскрыты вопросы, связанные с комплексной психолого-педагогической подготовкой учеников к выступлению перед слушателями.

Исполнение музыкального произведения перед слушателями является логическим завершением работы над музыкальным произведением. На качество исполнения программы оказывают влияние различные факторы – музыкальные способности ученика, его физическая и нервная конституция, общий культурный, интеллектуальный уровень, что и составляет особенности его индивидуальности. Но зачастую, решающим фактором является метод обучения музыке.

Педагогический процесс есть единая, целенаправленная линия, и если в длительном, сложном пути этого процесса были допущены ошибки, просчёты, то перед «финишем» - выходом на эстраду – не помогут никакие увещевания, никакое психологическое воздействие. Следовательно, нужно проследить весь путь работы над музыкальным произведением – начиная от выбора программы и заканчивая предконцертными репетициями.

Один из важнейших залогов успеха – удачно выбранная программа. Программа для выступления перед слушателями не должна быть излишне сложной и заведомо превышать технические возможности юного музыканта.



Подчеркну, что на эстраду могут быть вынесены лишь те сочинения, уровень трудности которых несколько ниже инструктивного материала, проходимого в данный момент. Степень выработанных, вполне устоявшихся игровых навыков должна в определённой мере перекрывать требования к их технологическому воплощению в данном произведении.

Работа по подготовке музыкального произведения к открытому выступлению довольно сложный процесс, который проходит несколько связанных между собой этапов. Крупнейший педагог Ю. Янкелевич выделил три этапа овладения сочинением:

1. Составление представления об авторе, его стиле, эпохе, среде, в которой он сочинял, исполнителей, с которыми состоял в творческом союзе.

2. Анализ произведения, но не технологический, а содержательный, стилевой, жанровый. Этим этапом должно начинаться ознакомление с произведением, но не с методом его проигрывания на инструменте. Янкелевич советовал первоначально прослушать запись какого-нибудь хорошего исполнителя. Однако прослушивать не более двух раз, иначе возникает, по его мнению, вероятность копирования.

3. Осуществление собственного представления. Янкелевич разделял этот этап на две связанные друг с другом фазы:

- 1) детализация;
- 2) достижение целостности.

Такое разделение становится возможным при выработке учеником на первом этапе яркого представления о художественной задаче, стоящей перед ним. Лишь тогда детализация не приводит к дроблению материала, а служит углублению и уточнению замысла.

Детализация всех технологических и выразительных задач, происходит параллельно с тем, как в сознании ученика наступает процесс достижения целостности произведения, установление единого характера, темпа, динамики. Для завершения целостной формы очень полезно на этом этапе без инструмента начать процесс увязывания всего достигнутого воедино, снова поискать характер, темп, драматургию произведения. Только после этого можно поиграть произведение, но сначала не целиком, а лишь крупными кусками (до паузы). Если нет паузы, надо играть с остановками в разных местах, чтобы не создавать привычку. Затем целое надо прорепетировать с роялем. При этом ни в коем случае нельзя останавливаться и поправлять неудачные места. Ю. Янкелевич отмечал: «Надо уметь пройти мимо ошибки, но её запомнить и затем исправить».

На заключительном этапе создания целостного решения сочинения необходимо откорректировать свою концепцию. Для этого Ю. И. Янкелевич



вновь рекомендовал обратиться к записям других исполнителей, но послушать их несколько критически. Полезно записать и критически осмыслить также свою игру.

Уже при самых первых контактах скрипача с произведением он должен полностью включаться в него как психологически, так и эмоционально.

Все выдающиеся исполнители и педагоги подчеркивали, что овладение музыкальным сочинением требует включения всех творческих сил исполнителя. Но и по сей день среди педагогов бытует мнение, что ученика не следует учить эмоциональному, образному воплощению музыкального произведения. И зачастую на выпускных экзаменах мы слышим исполнение сочинения, которое воссоздаёт лишь нотную «конструкцию» произведения, без воплощения яркой «картины» образов, которую задумал и вложил в своё произведение композитор.

О подготовительной работе над исполняемой музыкой с необходимой полной отдачей убедительно говорит Святослав Рихтер: «Ваши занятия, репетиции неправильны,- утверждал он,- если Вы думаете так: сегодня только ноты вполголоса, завтра мы прибавим то-то, послезавтра освободим себя и т. д. Нет, нужно брать маленький кусок, но включаться целиком. Полный эмоциональный накал, полное включение всего, всех мыслей, всех Ваших сил, всего Вашего состояния, всего организма - вот тогда будет результат. Очень мало музыкантов пользуется этим методом, - замечает выдающийся пианист XX века, - а он единственно правильный и наиболее эффективный».

Данное высказывание великого мастера особенно актуально по отношению работы над музыкальным произведением с учащимися в музыкальной школе. Традиционно воплощение исполнительского замысла сочинения учащимся начинается с ознакомления с нотным текстом и работы над технологическими трудностями, затем уже на этот «каркас» «наносываются» динамические оттенки, фразировка и др., и в последнюю очередь музыкальная картина «разукрашивается» образами. А часто в работе с учеником на это просто не остаётся времени, так как в ДМШ фактор временной подготовки к выступлению на сцене очень велик. И часто «сырое» музыкальное произведение предстаёт перед слушателем как набросок. Поэтому, чтобы избежать подобной ситуации, на первом же этапе работы над сочинением с учеником, следует вызывать в нём эмоциональный отклик на исполняемую им музыку. В свете этого вопроса надо заметить, что педагог тоже должен быть увлечён, тем произведением, которое собирается воплотить в соавторстве с учеником.



Программа готова, близится день выступления, и пора подготовить психику ученика к ответственному испытанию. За несколько дней до концерта нецелесообразно увеличивать количество занятий, изменять их содержание. Не следует стремиться «улучшить» игру, нельзя вносить в неё какие-либо существенные изменения. Попытка же работать над сочинением до самого выступления, может лишь способствовать усилению волнения. Программа должна быть готова за две недели до выступления.

Чтобы уменьшить степень негативного влияния стресса на воспроизведение сочинения на эстраде, у ученика следует вырабатывать навык исполнения в состоянии эстрадного волнения. Для этого за полторы-две недели до выступления полезно устроить «генеральную репетицию». Хорошо, если при этом присутствуют ещё ученики или родители, которые играют роль «комиссии». Как показывает практика, после такой репетиции, которая может проходить в форме концерта, ученики на экзамене исполняют программу лучше.

Одним из важных подготовительных приёмов является также создание мысленной модели процедур самого выхода на эстраду, поклона, настройки инструмента и т. п., то есть непосредственного предконцертного поведения, которое входит в структуру стрессового состояния. Можно воспроизвести такую ситуацию на репетиции в зале.

В предконцертный период входит и последняя репетиция. Одна из важных проблем – точный выбор времени для репетиции. Проводить репетицию лучше всего, когда остаётся ещё один день до выступления.

В день выступления необходимо строго соблюдать режим. Утром не следует много заниматься. Достаточно разыгаться на гаммах или этюдах, затем в умеренном темпе пройти трудные места. После этого произведение без затраты эмоций «с холодной головой» исполняется с начала и до конца.

Но надо отметить ничто так не влияет на результат работы над музыкальным произведением, то есть на качество исполняемой программы, как систематичность домашних занятий. С самых первых уроков педагог должен внушить эту мысль юному музыканту! И тогда удачное исполнение концертной программы принесет радость и самому ученику, и его педагогу.

Публичное выступление есть итог всей системы обучения ребёнка, музыке, где всё взаимосвязано: воспитание музыкального мышления, слышания, памяти, двигательных навыков, контроль педагога над режимом и дисциплиной домашних занятий.

Сцена – лучший учитель исполнителя и его педагога. Она позволяет ученику стать своеобразным экспериментатором, исследователем своего таланта, своих возможностей, своей игры. Правильно проведенная работа над



музыкальным произведением в процессе подготовки к открытому выступлению может стать залогом успеха ученика и его преподавателя.

Литература

1. Алексеев А. Работа над музыкальным произведением с учениками школы и училища. – М., 1957. – С. 186-188.
2. Как учить игре на скрипке в школе /Составитель Берлянич М. Сборник статей. - М.: Издательский дом «Классика XXI», 2006. – 205 с.
3. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 156 с.
4. Орендлихерман А. Подготовка ученика к открытому выступлению // Вопросы методики начального музыкального образования / Ред.-сост. В. Натансон, В. Руденко. М., 1981 – С. 145 – 160



Овсянникова Елена Александровна
«Основные понятия психологии художественного творчества»

Овсянникова Е.А. – преподаватель
БОУ ДО "ДШИ №12" г. Омска
Россия, Омская область, г. Омск

Аннотация: Общее понятие психологии художественного творчества. Структура науки. Актуальность изучения общих психологических законов художественного творчества.

Психология художественного творчества – область знания, изучающая созидание человеком нового, оригинального в различных сферах деятельности, прежде всего в науке, технике, искусстве (Я.А. Пономарев). Определение, данное С.Л. Рубинштейном наиболее распространенное в нашей отечественной литературе: **«Творчество – деятельность человека, созидаящая новые материальные и духовные ценности, обладающие общественной значимостью».**

Основная задача психологии творчества состоит в раскрытии психических механизмов и закономерностей творческого процесса, определении компонентов творческих способностей и изучении креативности человека. Творчество рассматривается как основа и механизм развития психики (А.М. Матюшкин, Я.А. Пономарев, И.Н. Семенов и др.), а его исследование связывается с закономерностями мышления (В.Н. Пушкин, О.К. Тихомиров, Э.Г. Юдин). Однако, как отмечают авторы Н.Т. Алексеев, С.М. Бернштейн, А.Н. Лук. Я.А. Пономарев, для исследования креативности поиск ее связи с закономерностями мышления оказывается недостаточным. Так, согласно точке зрения С. Ариети, Г. Дэвис, Х. Литтон, творческая, не стимулируемая извне поисковая и преобразующая активность, или креативность, базируется на особых творческих способностях, которые имеют свои задатки и могут проявляться в любых видах деятельности.

Психология художественного творчества - это наука, которая родилась на стыке многих дисциплин. Помимо методики обучения различным художественным дисциплинам она опирается на общую психологию, на психологию способностей, возрастную психологию, психологию индивидуальных различий, а также философию, социологию и эстетику. Художественное творчество – создание книг, симфоний, картин, театральных, оперных и балетных постановок – существует в рамках той деятельности, которую относят к области искусства. В свою очередь,



искусство специалисты рассматривают как форму общественного сознания, позволяющую отражать действительность в форме художественных образов. В разные эпохи представление о том, что такое искусство, менялось и понималось по-разному. История искусства свидетельствует о том, что оно родилось из синкретической, неделимой, многосоставляющей практической и духовной деятельности человека. Художники всех времен и народов при создании своих произведений использовали свое дарование не только как способ передачи образов окружающего их мира, но и для выражения своего собственного внутреннего мира. В свою очередь созданные произведения искусства создавали публику – читателей, зрителей и слушателей, способных их воспринимать и созерцать их формы, пробуждающей чувства при помощи красок, звуков, движений, интонаций, линий и форм. Через чувственные образы внешнего и внутреннего мира художника их созерцатели – зрители, слушатели и читатели – лучше могли познавать самих себя. Чувства от сопереживания, возникавшие при этом, стали называть эстетическими, от греческого слова *aisthetikos*, что в переводе означает «чувствующий, относящийся к чувственному восприятию». Поэтому эстетику – как науку стали определять и как науку об эстетическом отношении к действительности, и как науку о творчестве по законам красоты. Художественное творчество, генерирующее искусство, становится сердцевинной эстетического отношения к действительности.

Э. Хемингуэй сравнивал художественное произведение с айсбергом. Лишь небольшая часть его видна на поверхности, а главное и существенное спрятано под водой. И то, что находится под водой, у творцов искусства ассоциируется с бессознательной сферой психики. Согласно современным данным в изучении сознания, обычный человек осознает около семи процентов своих действий. Все остальные лежат за пределами сознания. «Объективными факторами, в которых бессознательное проявляется всего ярче, являются сами произведения искусства, и они-то и делаются исходной точкой для анализа искусства», – отмечал Л. С. Выготский.

Искусство – это душа человечества, которая зародилась еще с древних времен, когда люди выражали себя в наскальной живописи. Практически каждый человек знает с детства прекрасные классические произведения П. Чайковского, В. Моцарта, И. Баха, картины непревзойденных Б. Микеланджело, Леонардо да Винчи, авторов литературных произведений, а также памятники архитектуры и скульптуры. В искусстве заложены чувства, которые человек пытается передать миру. Одним из направлений деятельности, которыми занимается психология, также является искусство.



Психология искусства рассматривает, как создание и восприятие произведений влияет на жизнедеятельность человека. Она исследует мотивы, побуждающие творить, сам процесс, способности автора, его чувства и переживания на момент создания произведения. Творцы свои жизненные проблемы переносили в музыку, произведения, на холст, приравнивали себя к создаваемым персонажам. В искусстве происходит становление личности самого автора, которое прослеживается психологией. Также изучается и анализируется, как воздействие определенных произведений производит разное впечатление на людей, вызывает различные эмоции. Л.С. Выготский внес огромный вклад своим трудом в развитие этой науки. Он охарактеризовал теорию искусства и дал начало новому направлению в этой области. Все виды искусства условно подразделяют на:

пространственные: живопись, архитектура, скульптура, графика;

временные: литературные произведения, музыка;

пространственно-временные: танец, кинематограф, телеискусство, цирк.

К каждому виду относится множество подвидов, а также жанров. Одной из функций искусства является передача информации, эмоций и чувств, которые могут воздействовать на настроение. Искусство является одним из важных этапов в эволюции человека, участвует в формировании общественного мнения и различных точек зрения. Оно неотступно преследует нас всю жизнь, в нем мы находим новые знания, наслаждение, ответы на важные и интересующие нас вопросы. Оно, как правило, созвучно с нашими мыслями. Из всего многообразия, которое предоставляет искусство, человек находит себе по душе то, что ему ближе всего и понятней. Большое влияние на человека оказывает музыка. Она способна умиротворять и возбуждать чувства человека, погружаться в свои мысли, снимать стресс и напряжение. Музыка влияет на эмоции, заставляет плакать или радоваться, созерцать или размышлять...

Как зарождается образ в глубинах человеческой психики? Каковы психологические законы восприятия прекрасного? Наконец, в чем причина самой эстетической жажды, от рождения присущей каждому из нас?

Психологией художественного творчества, как ни странно, интересуются не одни лишь художники и искусствоведы. Ведь предметом этой дисциплины является не только тайна авторства, но и загадка художественного восприятия, – искусства не менее глубокого и возвышенного, чем умение создавать шедевры.

Несмотря на огромное количество методов и приемов, которые используются художниками для создания своих произведений, в них всегда



можно найти некоторые общие психологические законы художественного творчества, так или иначе всегда присутствующие при создании любого произведения искусства. Их изучение – увлекательное путешествие в мир творческого освоения жизни в форме художественного образа, остающееся актуальным на сегодняшний день в музыкальном образовании.

Литература

1. Васадзе А.Г. Проблемы художественного чувства. (Вопросы психологии художественного творчества). Тбилиси, 1976.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968.
3. Ермолаева-Томина Л.Б. Психология художественного творчества / Л.Б. Ермолаева-Томина. - М.: Академический проект, 2005. - 304 с.
4. Николаева Е.И. Психология детского творчества: Учебное пособие / Е.И. Николаева. - СПб.: Питер, 2019. - 256 с.
5. Петрушин В.И. Психология и педагогика художественного творчества / В.И. Петрушин. - М.: Академический проспект, 2008. - 490 с.



Щенникова Елена Геннадьевна
«Некоторые особенности сценического волнения у детей»

Щенникова Е.Г. – преподаватель
БОУ ДО «Детская школа искусств №2
имени А.А. Цыганкова» города Омска
Россия, Омская область, г. Омск

Аннотация: Проблема волнения касается всех, чья деятельность связана с выходом на публику. Волнуются лекторы, педагоги во время открытого урока, ученики музыкальных школ и даже признанные мастера-исполнители. Волнение - это тревога перед неизвестным. Мы боимся, потому что не знаем, что может случиться.

Более грамотно принято говорить - сценическая тревога.

Тревога - это состояние страха перед неизвестным. Мы боимся, потому что не знаем, что может случиться. Мы предчувствуем, что может случиться что-то плохое. Страх неизвестно чего, но обязательно чего-то плохого.

Любая тревога повышает внушаемость. Педагоги это знают интуитивно, поэтому если долго говорить ученику – что если ты будешь так заниматься, то получишь «2» на экзамене, и я скажу твоей маме, и неизвестно, какие она предпримет меры – тревожность ребёнка повышается, он становится более внушаемым – с ним можно работать.

Тревога начинает развиваться примерно с 3-х лет. И толчком для её возникновения является развитие воображения. Не нервная система, не негативные воздействия на ребёнка, а именно развитие воображения.

Первый случай возникновения тревоги – это когда ребёнок отказывается спать в тёмной комнате или вдруг он испугался бабушкиной жёлтой кофты и боится её, как чего-то «такого...».

Сценическое волнение у детей до 10 лет встречается редко. И в том случае, когда оно встречается до 10 лет, это, как правило – неверные действия педагога, родителей или совместные ошибки (и родителей и педагога).

Сценическое волнение у детей (как психологическая характеристика) закладывается между 11-13 годами. В 11 лет у детей начинает развиваться самосознание, особая сторона самосознания – «Я – Концепция».

«Я – Концепция» - это теория самого себя. Она у нас есть у всех. У кого-то мало осознанная, у кого-то более осознанная. Это теория, концепция,



которая заставляет нас вести себя определённым способом, избегать каких-то поступков и так далее. И она начинает складываться у ребят около 11 лет.

Одно из исследований московских психологов показало интересную закономерность – ребяташки возрастом между 10 и 11 годами, когда их спрашивали: «Какие у тебя есть хорошие качества и какие плохие?», они называли очень бодро какое-то количество хороших качеств и очень большое количество плохих. Но при этом они не чувствовали себя ущербно. То есть они действовали по принципу: «из того, что я нехорош, не значит, что я плох».

Дети до 13-14 лет, как правило, не имеют цельного представления о себе. Поэтому подростки отличаются сумасшедшими противоречиями – то он сентиментально льёт слёзы над фильмом про какого-нибудь котёночка, то он же при этом другому коту пытается оторвать хвост. То есть, он сентиментален - и он жесток. Он умён – и он глуп. Один мальчик в психологическом исследовании написал - «я добрый и злой...я умный и глупый...поставьте на мне какие-нибудь эксперименты, и скажите, какой я есть...».

Около 11 лет происходит следующее: дети, которые учатся музыке, делятся на 2 категории: одна часть детей – которым очень важно **сыграть на 5**, вторая часть – которым важно **сыграть хорошо**. И вот те, которым важно хорошо сыграть – у них начинается закладка сценического волнения, а у тех, которым важно на 5 сыграть – есть лёгкая сценическая тревожность. Настоящая проблема у тех, которым важно хорошо сыграть. Такие детки начинают искать какие-то приёмы настройки на сценическое выступление.

Плохое волнение у детей до 12 лет возникает в силу следующих причин:

1. Родительские установки:

а) самое опасное, когда **родители-музыканты** начинают говорить: «я вот в твоём возрасте играл концерт Брамса, а ты – до сих пор Ридинга...». И это повторяется очень часто. Родителю кажется, что он подстегнёт своего ребёнка.

б) мама говорит своему ребёнку: «посмотри, все успевают, а ты – нет. Все уже на конкурсах играют, а ты – нет...». И так всю жизнь... Мама постоянно его сравнивает с другими и не в его пользу. Вот у этого мальчика зашкаливало волнение. И нельзя ему сказать «не слушай маму», это неправильно. Такая родительская установка очень опасна. Темп и ход развития у детей у всех разный.

в) мама говорит: «ты всё собрал? Ты всё сделал? Ты готов? Ты здесь не ошибёшься?» И вот перед концертом идёт такая «проверка». Естественно,



повышается тревожность, и ребёнок выходит на сцену с трясущимися руками.

2. Родители – не музыканты. Мама говорит девочке - «ты должна быть лучше всех, ты всё должна делать лучше всех». Когда разговариваешь с этой девочкой, она не может смотреть тебе в лицо, она говорит очень тихим голосом – ребёнок явно «зажат» и высоко тревожный. Сцена для этой девочки – настоящая пытка. При беседе мама говорит: «Вы поймите, в нашей семье это первый такой талантливый ребёнок! И я хочу, чтобы она была успешной. Поэтому, когда в школе задают выучить наизусть стихотворение 8 строчек - мы с ней учим 16, если учитель задаёт выучить 1 этюд – мы с ней учим 2». При разговоре с педагогом, он говорит: «Вы поймите, у меня 10 лет не было ни одного талантливого ребёнка...». Хочется подальше увести этого ребёнка от этих взрослых.

3. Родители хотят, чтобы ребёнок развивался – и вот ребёнок ходит на музыку, на языки, на шахматы, на каратэ и фигурное катание... Такая нагрузка даже для взрослого непереносима. Мать мальчика не поняла, когда ей сказали: «вы бы попробовали вот так сами». У мальчика срывает психологическая защита – на урок по музыке он забывает ноты, на урок по шахматам он забывает шахматы, на каратэ он забывает форму... Он всё время забывает, а раз забыл, значит «немножко отдохнул». У этого мальчика было чудовищное сценическое волнение, страх сцены. Перед выходом на сцену он вцеплялся руками и ногами в мать, несколько человек его «отрывали» от мамы и «вышвыривали» на сцену...видеть это было ужасно. А на сцене он играл как на автопилоте. Это не музыка, это не музыкальные занятия... Попытки поговорить с такими родителями были безуспешными. Такие сценические волнения доходят до невротических состояний.

4. Педагогические просчеты.

а) Когда произведение собирается из кусков. Из-за этого ученик может забыть текст на сцене.

б) Творческие педагоги. Иногда такое «творят»!!! Девочка (9 лет) выучила Вальс Шуберта. За несколько часов перед выступлением педагог говорит: «Знаешь что? А давай-ка поменяем педаль...»?

в) Характер показа. (У актёров есть принцип - когда я показываю ученику – я акцентирую то, что у него должно получиться). У музыкантов немного по-другому - показ направлен на выявление недостатков или на принятие эталона. Ученик Рубинштейна говорил, что он так показывал на уроке, что я чувствовал себя «кучкой мусора». Когда между учеником и педагогом огромная разница – показ опасен.



Я. Хейфец любил показывать «недостатки» в игре учеников. Это хорошо, когда вы наедине. А если это происходит на публику – то это усиливает нервную реакцию...

г) Равнодушие педагога. Бывает, что ученик неинтересен педагогу и ученик это чувствует. Такое отношение очень отвращает от занятий музыкой или резко повышает сценическое волнение.

д) Неустойчивые требования. Сегодня я требую одно, а завтра я требую совсем другое. Первое требование я уже забыл. Через некоторое время я еще что-то такое придумала – а не попробовать ли нам?.. И у ребёнка (подростка) не формируется программа самоконтроля игры. Он не знает, как себя контролировать, он не понимает, как себя слушать.

У детей до 10 лет неудачные выступления быстро забываются. У детей очень сильные механизмы защиты. Дети всегда найдут какой-то защитный момент, который ситуацию такую как бы разрешает, и они на этом не застревают.

У детей до 11 лет нет волнения, но есть повышенный тонус, повышенное напряжение, энергетика повышенная. Они могут носиться по коридорам перед концертом, фехтовать смычками для того, чтобы эту энергию выразить. После 11 лет начинается несколько лет тяжелейшей перестройки в организме. Около 12 лет у детей начинается переход от «детского» интеллекта к «взрослому». «Детский» интеллект всё смешивает. Взрослый интеллект любит всё разделять – «люди делятся на мужчин и женщин, стариков и детей...», то есть мы всё разделяем на какие-то категории. И при переходе от детского интеллекта к взрослому, дети начинают что-нибудь коллекционировать для того, чтобы научиться разбивать на группы. Им не важно, что собирать, им главное понять, на какие группы это будет подразделяться и как это классифицировать. Вот такой переход на взрослый интеллект отражается на мотивации в обучении. Даже у вундеркиндов резко снижается работоспособность, изменяются интересы, изменяется самосознание.

Между 13 и 14 годами - возраст эмоционального взрыва. Резко перестраивается вся эмоциональная сфера ребёнка. Гормональный фон организма изменяется, и поэтому к 13 годам мы получаем то сценическое волнение, от которого потом долго будем избавляться.

Волнение – как психологическая защита. До сих пор мы говорили о волнении, как о нормальном компоненте работы на сцене. Но у студентов и детей волнение бывает именно как психологическая защита. «Я плохо сыграл, потому что сильно волновался. Если бы я не волновался, я бы мог играть, как Ойстрах». Это броня. Никто не будет презирать человека,



который волнуется. Быть непризнанным музыкантом, который сильно волнуется гораздо почётнее, чем быть неуспешным. И они холят и лелеют своё волнение.

Борьба с волнением.

Каждый конкретный случай уникален и не похож на другие.

Разыгрывание перед концертом сильно взвинченных учеников должно проходить очень спокойно, тихим голосом педагога, а для очень вялых – очень интенсивным и обязательно с азартом. Психологи говорят, что последняя репетиция перед концертом должна пройти интересно. Если она будет интересна, то будет очень удачное выступление.

Для того чтобы обуздать возбуждение ребёнка – надо замедлить речь, движения – это успокаивает и детей и педагога. Никакие беседы не помогают, помогают действия. Современный ребёнок прагматик. Нужно придумать какое-то действие, которое отвлечёт его от состояния напряжения.

Очень помогают дыхательные упражнения. Важно следить за выдохом. Очень помогают упражнения на растягивание мышц – по горизонтали, по вертикали, то есть вытягивание тела в разных направлениях. Очень важно не пытаться заставить ученика делать что-то усилием воли.

Римский-Корсаков говорил, что волнение на сцене – это синдром нечистой совести. То есть, очень часто то, что для нас неопределённо, не «прожёвано», если не переработан материал – само по себе это может усиливать волнение. Если неопределённость ситуации снижается, тогда волнение значительно снижается.

Есть готовность произведения, а есть готовность исполнителя, и готовое произведение – это когда эти два фактора сочетаются. Готовое произведение – оно, вроде, выучено, но на сцену не просится, а вот когда идёт сочетание этих факторов, то тогда уже действительно хочется на сцену. Поработать над произведением – значит духовно его усыновить. Как если бы оно было твоё. И вот когда это происходит, то тогда волнение преобразуется в совершенно нечто иное.

Важно разумное отношение к этой проблеме.

Рекомендуемая литература

1. М.С. Марчеус «Психология о музыкантах и для музыкантов».
2. М.С. Марчеус «Личность музыканта».
3. М.С. Марчеус «Слух музыканта».



Творческий проект «Ми Фа Соль»
II Международная методико-педагогическая конференция
«Актуальные проблемы музыкального образования»
среди преподавателей детских музыкальных школ, детских школ искусств
и иных образовательных учреждений
Сайт: <http://mifasol.ru/>
Электронная почта: org@mifasol.ru

***Тематическое направление:
«История и теория исполнительского искусства»***





Бормышева Мария Дмитриевна
«Теория и история исполнительского искусства»

Бормышева М.Д. – преподаватель теоретических дисциплин
МБУ ДО Мотыгинская детская музыкальная школа –
филиал Раздолинская детская музыкальная школа
Россия, Красноярский край, п.г.т. Раздолинск

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы теории и истории исполнительского искусства, особенности и направления работы исполнителя в осмыслении художественной действительности. Рассматриваются особенности формирования представлений о развитии исполнительского искусства, основных задачах исполнителя, его функциях по отношению к музыкальному произведению.

Интерес к теории и истории исполнительского искусства – одна из актуальных тенденций музыкальной науки и практики XXI века. Исследования теории и истории исполнительского искусства на сегодняшний день составляют малую часть от общего количества исследований художественной проблематики. К концу XVIII – началу XIX в. в музыкальном искусстве сформировались все предпосылки для отделения исполнительского искусства от композиторского творчества. Сам инструментарий видоизменялся в соответствии с композиторским творчеством и потребностями исполнителей. В различных школах, руководствах и пособиях были явно очерчены качества исполнителя, отношение к нотному тексту, вопросы исполнения, артикуляция, технические аспекты игры, постановка, посадка, проблемы физиологии. Весь этот круг вопросов значительно актуализировался в XIX в. в процессе формирования теории исполнительства, выводя проблему интерпретации музыкального произведения (произведение – исполнитель) в приоритет практики и теории исполнительства.

Написанные в различное время исследования по теории и истории исполнительского искусства отражают как развитие одного направления (клавишного, скрипичного, духового или оркестрового), так и общие тенденции формирования исполнительства как самостоятельного направления в музыкальном искусстве. Со второй половины XX в. в музыковедении начали появляться исследования, обращенные к интерпретации, исполнительскому стилю и т. д.



Понятие «исполнение» в истории музыкальной культуры со временем менялось, расширялось, обогащалось. «В эпоху средневековья исполнением считалось точное воспроизведение звуков по высоте и длительности» [2, с. 38]. Прочное знание математических основ музыкальной теории было достаточным основанием для положительной оценки исполнителя. Позднее, с появлением акцента на музыкальной выразительности, на первый план в исполнении было выдвинуто умение пользоваться выразительными средствами.

На современном этапе теория и история исполнительского искусства опирается не на мемуары, воспоминания современников или редакции музыкальных произведений исполнителями, а на аудио- и кинодокументы. Проследив эволюцию теории и истории исполнительского искусства, мы обратились к многочисленным практическим пособиям, теоретическим трудам и исследованиям. Согласимся с В. В. Стариковой, что теоретический материал, раскрывающий процесс становления и развития теории и истории исполнительского искусства, условно можно разделить на четыре группы [6, с. 52]. Первая группа включает в себя школы, синтезирующие практический опыт мастеров XVII–XIX вв. Вторая – работы, созданные в начале XX в., где исполнительство впервые рассматривается с позиции физиологической целесообразности. В третьей группе трудов, созданных на протяжении XX в., рассматривается широкий круг вопросов: исполнительство во взаимосвязи всех компонентов: техники, игрового аппарата исполнителя, редактирования и интерпретации, основы аппликатуры, системы самостоятельных занятий, художественных средств музыканта-исполнителя, сценического выступления. И четвертая группа – это работы о самих исполнителях, исполнительских направлениях, школах, стиле.

Необходимо отметить, что исполнительское искусство зародилось на самой заре человеческой культуры и лишь к XIX веку выделилось в самостоятельный вид художественного творчества, являясь в наши дни одним из важнейших инструментов культуры. «С давних времен искусство являлось совокупностью всех самых высоких образов, которые рождались в сознании человека» [5, с. 33]. Поэтому, на наш взгляд, главная цель исполнителя – донести художественное содержание произведения, пытаться приблизиться к тем духовным высотам, которые раскрывал в своем творчестве автор, сочетая верность изображаемого с наличием своего видения.

Исполнительское искусство довольно часто реализуется в синтетических жанрах, где основная идея воплощается усилиями нескольких (и даже большим количеством) участников сценического и музыкально-



художественного действия. Сегодня исполнительское искусство определяется как гибкая многоплановая художественно-эстетическая система процессов воссоздания художественных произведений средствами почти всех видов искусств. «Исполнительство представляет собой сложную структуру, синтезирующую различные искусства и рождающую новую художественную реальность» [6, с. 81]. Исполнительское искусство – это особый род творческой практики, способ закрепления, воссоздания и развития музыкального опыта человека, процесс перехода зафиксированного в корпусе вокальных текстов и в традициях их прочтения накопленного музыкальным искусством опыта в условия его существования, в средства деятельности музыкантов, в схемы их самоутверждения. К исполнительским видам искусства принято относить театр, музыку, танец, кино, зрелищный спорт, радио, телевидение, а также родственные им и смешанные формы деятельности.

Исполнительское искусство основывается на глубоком, разностороннем и детальном анализе исполняемого произведения, отборе средств выразительности, соответствующих его трактовке, интерпретации. Согласимся с Б. Б. Бородиным, что в исполнительском искусстве существуют коммуникативные отношения в виде триады «создатель текста – исполнитель – аудитория (слушатели)» [1, с. 83]. Исполнители, как правило, остро чувствуют, насколько качество их игры соответствует общественным художественным стандартам; они ощущают традиционность своего исполнения или, наоборот, чувствуют, насколько их работа подняла традиционное воплощение на новый уровень. И самое главное – исполнители никогда не остаются равнодушными. В исполнительском искусстве каждое событие обладает абсолютной уникальностью и конкретностью.

Исполнительская деятельность развивается по правилам, определённым в процессе творчества. Чем сложнее исполнительская деятельность, тем более она подчинена принятым правилам. «Исполнительская деятельность вторична по отношению к творчеству. Творческая деятельность проходит как на сознательном, так и подсознательном уровне, как любой процесс, вырабатывая свои автоматизмы или навыки. Чем богаче, подсознание, тем ярче осознаваемые смысловые и образные представления» [3, с. 1407]. Действительно, результативность творческого труда всегда находится в прямой зависимости от степени владения приёмами и способами решения проблем. Для исполнителя желательно – играть не сознательно, а в образе, включая образное мышление.

Смысл исполнительской деятельности – в возможности разговаривать музыкой, реализуя потребность выразить свои мысли и проявить



эмоционально-ценностное отношение к произведению, к тому, что в нем заложено.

Подводя итоги, отметим, что интерпретируя и воссоздавая произведение, исполнитель должен каждый раз как бы превышать границы своих возможностей, ставя перед собой некую сверхзадачу. Исполнителю необходимо всегда помнить о значении искусства, силе его воздействия на эстетическое мировоззрение и духовный облик публики. Поэтому важно раскрывать произведение не только с технической стороны, но и с духовной, чтобы в своих трактовках дарить публике только самые высокие чувства.

Литература

1. Бородин Б.Б. Традиции романтизма и «советское пианистическое пространство» // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 2 (27). – С. 81–88.
2. Бычков Ю. Курс теории и истории музыкального исполнительства / Ю. Бычков // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. - М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2009. - Вып. II. - С. 38-43.
3. Варламов Д.И., Виноградова Е.С. Теоретические и методологические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве // Фундаментальные исследования. – 2013. – № 11–7. – С. 1407–1411. 3
4. Лебедев А.Е. Теория исполнительского искусства: учеб.-метод. пособие / А.Е. Лебедев. – Саратов: Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2015. – 256 с
5. Покровский А.В. Исполнительское искусство [Текст] / А.В. Покровский // Международный научно-исследовательский журнал. – 2013. - № 4. – С. 81-83.
6. Старикова В.В. Становление теории исполнительства: исторический аспект [Текст] / В.В. Старикова // Вестник Белорусского университета культуры и искусств. – 2019. - № 2. – С. 51-58.



Творческий проект «Ми Фа Соль»
II Международная методико-педагогическая конференция
«Актуальные проблемы музыкального образования»
среди преподавателей детских музыкальных школ, детских школ искусств
и иных образовательных учреждений
Сайт: <http://mifasol.ru/>
Электронная почта: org@mifasol.ru

***Тематическое направление:
«Методические аспекты музыкальной интерпретации»***





Бобикова Людмила Владимировна
«Системный анализ в работе с музыкальным текстом»

Бобикова Л.В. – преподаватель
высшей квалификационной категории
отделения "Музыкально-теоретические дисциплины"
МАУ ДО "Детская музыкальная школа №5 "Созвучие"
Россия, Пермский край, г. Пермь

Пояснительная записка

Музыка является одним из важных аспектов, формирующих мир ценностей личности. Музыка способна управлять эмоциями, мыслями, оказывать созидающее воздействие на настроение. Кроме того, именно музыка – один из каналов передачи духовной культуры филогенеза, через неё передаются и сохраняются социокультурные связи. Она, как часть общей мировой культуры, является специфической формой эстетической деятельности. В этой связи, музыкальное образование призвано не только развивать музыкальные способности, прививать навыки игры на музыкальном инструменте, но и способствовать сохранению и передаче социальных и культурных традиций, норм морали и нравственности.

Современные федеральные государственные требования к музыкальному образованию ставят перед преподавателем высокую задачу – выпустить из музыкальной школы «профессиональных грамотных музыкантов». В наше время широта информационного поля усложняет эту задачу: детей сложно увлечь, удивить. Главной движущей силой в постижении музыкальной культуры является мотивация, заинтересованность учащегося в своём собственном развитии. Такая заинтересованность во многом зависит от понимания того, для чего это нужно и как это происходит. Учащийся должен не просто освоить основы игры на музыкальном инструменте или пения, но и уметь грамотно «разобраться» в музыке, исполнять произведение с пониманием и эмпатией. Поэтому, при работе с любым нотным текстом необходим целостно-аналитический подход. Видя перед собой музыкальный текст, учащийся с первого взгляда должен понять его стилистические, образные особенности. Перед исполнением (голосом или на инструменте) необходимо разобраться в тонкостях гармонического языка, особенностях интонации, структуре. После аналитического обзора, учащемуся станет намного легче выучить нотный текст, интерпретировать и воспроизвести тонкости замысла автора.



В музыкальном образовании теория должна рука об руку идти с практикой. Только получая знания комплексно можно достичь главной цели – стать грамотным музыкантом. Чтобы в современном мире музыкальное образование могло стать конкурентоспособным, процесс обучения в музыкальной школе должен быть невероятно увлекательным, особенно это касается теоретических занятий. Каждое теоретическое занятие должно стать «открытием», целью каждого урока должно быть просвещение. Тем более это касается уроков сольфеджио, как совокупности музыкальной теории и практики.

Одной из основных задач на уроках сольфеджио является воспитание музыкального слуха и, как следствие, развитие и совершенствование навыков интонирования. Слух музыканта должен быть «умным», а значит, музыкант должен не просто слышать отдельные звуки, а уметь их интерпретировать с точки зрения гармонии, формы, «музыкальной краски-образа» и т.п. Такой «умный слух» воспитывается только опытным путём. В ходе формирования навыка, должно следовать целому комплексу методов и приёмов работы:

- развитие музыкально-теоретического мышления,
- развитие самостоятельности в работе с музыкальным материалом,
- развитие критического аналитического подхода к музыкальному тексту,
- развитие памяти.

Задачи, которые должен выполнить преподаватель:

1. Сориентировать учащихся в системном подходе к анализу музыкального произведения.
2. Проверка и контроль ранее полученных теоретических знаний.
3. Контроль, оценка умения интонировать в тональности и вне её.
4. Развитие самокритики учащихся.

Критическое аналитическое восприятие нотного текста базируется на опоре на основные правила музыкальной теории. Учащиеся должны не только отлично их знать, но и умело применять на практике.

Грамотный музыкант – ловко и умело читающий с листа музыкант-практик. Читая незнакомый нотный текст с листа, не следует сразу прибегать к интонированию мелодии голосом. Первоначально необходимо проанализировать мелодию визуально: тональность, размер, темп, ритмические особенности, движение мелодической линии, форма в целом и отдельные фразы, мотивы, диапазон, каденции, приёмы развития (повторность, варьирование...). После такого подробного анализа, следует начать с, на первый взгляд, сложных фрагментов, сложных в плане интонирования и других аспектов: сложный ритмический рисунок,



неудобный мелодический ход. Проанализировав и «попробовав неудобные фрагменты», можно приступить к последовательному воспроизведению всей мелодии голосом. Конечно, стоит учитывать возрастные возможности учащихся, уровень их обучения при подборе произведений для чтения с листа на уроках сольфеджио и не только сольфеджио.

Такой системно-аналитический подход, безусловно, подходит и в работе над музыкальным произведением на всех уроках в музыкальной школе. Это способствует укреплению межпредметных связей, и музыкально-теоретические дисциплины не будут носить обособленный характер, а составят комплекс музыкального образования. Ученику будет проще осознать важность таких предметов как сольфеджио и музыкальная литература, что приведёт к формированию положительной мотивации к обучению.

Разбирая новую пьесу по специальности преподаватель должен совместно с учеником подвергнуть произведение тщательному анализу, начиная с автора, эпохи, от которых напрямую зависит стиль музыки, её характер и особенности исполнения. Далее проанализировать жанровую основу, диапазон, динамические особенности. При определении тональности следует учитывать наличие случайных знаков в тексте, которые, конечно же, не окажутся случайными, а будут указывать на отклонение, либо являться хроматизмами, подчёркивающими характер пьесы. Особенности гармонического и ритмического языка могут подтвердить жанровую характеристику и тонкости. Очень значимой в анализе музыки является форма. Определение структуры в целом - помогает сформировать окончательно образ произведения, а отдельных её частей – поможет быстрее запомнить весь текст. Естественно, на начальном этапе обучения такой анализ придётся произвести не один раз и потратить на это пару уроков. Но если вести такую работу систематически, то у учащегося сформируется навык комплексного подхода к анализу текста, что позволит в дальнейшем проделывать такую работу быстрее, а далее и самостоятельно. Такая работа облегчит труд самого преподавателя, а главное, поможет учащемуся намного быстрее выучивать произведение любого уровня сложности. Это позволит больше времени уделить тонкостям интерпретации авторского замысла, воплощения образа произведения.

Воспитание грамотного музыканта – первостепенная задача преподавателя, его окончательная цель. Получив музыкальное образование, дети должны не только знать нотную грамоту, но и уметь читать с листа незнакомый музыкальный текст и подбирать по слуху понравившееся произведение. Эта цель может быть достигнута лишь опытным путём, через



постоянную практику и не просто практику заучивания – «зубрёжки», а через аналитическое отношение со всеми мельчайшими подробностями к нотному тексту, замыслу композитора. Только приобретя навык критического анализа в работе с нотным текстом, можно говорить о грамотной интерпретации музыки исполнителем.

Не все обучающиеся в музыкальной школе продолжают своё музыкальное образование в профильных учебных заведениях. Но многих из них можно и нужно воспитать грамотными любителями музыки и тонкими её ценителями. Музыкальное образование, как одна из форм художественного образования, помогает воспитать лучшие качества личности и способна сформировать здоровый социум.



Елфимова Арина Николаевна
«Методическая разработка "Как научить аккомпанировать"»

Елфимова А.Н. – преподаватель
МБУ ДО "Сольвычегодская детская музыкальная школа №44"
Россия, Архангельская область, г. Сольвычегодск

В современных детских музыкальных школах и школах искусств преподаватели-пианисты очень часто совмещают преподавательскую деятельность с работой концертмейстера. Происходит это из-за малокомплектности школ и недостатка профессионалов-концертмейстеров. Так случилось и в моей жизни. С самого начала моей трудовой деятельности и вот уже 25 лет в нашей музыкальной школе я работаю и преподавателем фортепиано, и концертмейстером хоровых групп и вокальных ансамблей.

Зная моих коллег, так же как и я совмещающих работу преподавателя и концертмейстера, скажу, что эта деятельность не только не тяготит, а взаимно дополняет и обогащает одна другую. Преподаватель фортепиано, непосредственно владеющий навыками аккомпанирования, способен привить эти навыки и своим учащимся, приобщить их к замечательному искусству концертмейстерского мастерства. Кроме этого, наблюдая исполнение аккомпанементов музыкальных произведений своим преподавателем на групповых уроках, а затем и в концертных программах, дети анализируют игру педагога, учатся видеть со стороны промахи и удаchi публичного выступления.

Если говорить о собственном опыте, то я никогда не отдавала предпочтение какому-то одному виду работы, с удовольствием занималась и занимаюсь как преподавательской деятельностью, так и работой концертмейстера. Поэтому неудивительно, что уже давно я прививаю азы аккомпанирования всем учащимся своего класса.

В настоящее время по дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области музыкального искусства «Фортепиано» концертмейстерский класс обязателен в 7 и 8 классах. Но я считаю, что если у ребенка есть необходимые способности и личные качества, то было бы неправильно ждать этого времени. Кроме того, дети, обучающиеся по общеразвивающим общеобразовательным программам, также могут получить базовые навыки аккомпанемента.

Внеклассная работа в нашей школе всегда была очень насыщенная. С коллегами мы тщательно планируем данную деятельность, разрабатываем



темы будущих лекций-концертов, поэтому концертный репертуар готовится заранее и есть возможность подготовить ученика-аккомпаниатора, отрепетировать произведение с солистом или вокальным ансамблем.

Конечно, все зависит от конкретного ученика. В моей практике встречалось немного детей, страстно желавших научиться аккомпанировать. Зато когда дети, расположенные к этому виду деятельности, пробовали себя в качестве концертмейстера, почти всегда процесс увлекал их, а результат радовал. Вершиной и огромной удачей моей работы считаю выступление учащейся 7 класса Елены Исаковой в качестве концертмейстера в музыкально-театрализованном представлении «Не покидай» (по одноименному кинофильму режиссера Леонида Нечаева) с музыкой Евгения Крылатова, где Елена выдержала «марафон» из 16 (!) песен. По окончании представления юный концертмейстер, усталая от ответственности и напряжения, произнесла парадоксальное: «Я хочу ещё!»

А начинается вся работа с малого, от простого к сложному.

С первого класса учащиеся нарабатывают навыки сопровождения мелодии. Вначале это басовая поддержка по буквенным обозначениям. После освоения нотной записи в скрипичном ключе дети знакомятся с обозначениями нот буквами для игры в басу. Затем учатся одновременной игре мелодии объёмом не более 8 тактов с басовой поддержкой. Эти маленькие песенки и попевки уже являются примерами тренировки навыка аккомпанирования. В классе ученику поет преподаватель, дома – мама или бабушка.

Квинта в басу как переходный этап от баса к аккорду появляется, когда учащийся хорошо запомнит запись нот в малой и большой октавах в басовом ключе. Можно найти много детского песенного репертуара, где мелодия поддерживается квинтой. Кроме этого, дети учатся подбирать басовую линию по слуху, тренируют слуховое восприятие внутри тональности: Т-S-T, Т-D-T, Т-S-D-T.

Для поддержки мелодии аккордами у ребенка должна быть определенная двигательная способность и техническая свобода, достигнутая упражнениями. Аккордовые последовательности составляют в тесном расположении, что обусловлено небольшой растяжкой руки маленького пианиста. Очень важен мыслительный процесс ребенка. Насколько быстро он овладеет свободным аккомпанементом, зависит от логического мышления, умения анализировать связи внутри гармонической поддержки, теоретической подготовки.



Уже в начальных классах некоторые дети способны исполнить настоящий аккомпанемент без дублирования мелодии – бас-аккорд. В этом виде сопровождения сразу проявляется умение ребенка слушать и слышать певца, справляться с собственным волнением, концентрироваться на исполнении, владеть вниманием. Фигурации - как наиболее трудный вид аккомпанеента появляется гораздо позже, в старших классах, и доступен далеко не каждому ребенку.

В зависимости от песенного репертуара изучаются виды фактур аккомпанеента, вводится педаль. Достаточно много времени уходит на отработку динамического баланса внутри ансамбля солист-аккомпаниатор.

Первые песенки дети аккомпанируют по гармонической сетке, не разучивая аккомпанемент по нотам. Это упрощение дает возможность как можно раньше приступить к овладению азами сопровождения мелодии.

Первым иллюстратором является, конечно, преподаватель. Со взрослым певцом ребенок чувствует себя увереннее, не всегда осознавая, что педагог передает ему функцию лидера, пока аккомпанемент не будет выучен свободно. Говоря о детском аккомпанировании, нельзя требовать от ученика осознанной второстепенной роли, детская психика и так подвергается достаточному стрессу, ведь, по моему мнению, аккомпанемент на фортепиано является самым сложным видом деятельности. С накоплением опыта приходит известная свобода и уверенность, и иллюстраторами становятся сами дети. Очень хорошо, если солист и аккомпаниатор дружат, тогда в их ансамбле на сцене будет более полное взаимопонимание и доверие.

Разучивание аккомпанеента песни по нотам у каждого ребенка происходит по-разному. Иногда требуются упрощения в фактуре, сокращение формы произведения. В любом случае это процесс творческий, без вреда замыслу композитора.

Особое внимание уделяется вступлению и заключению песни. И если заканчивают произведение певец и аккомпаниатор практически всегда вместе (с небольшим отыгрышем пианиста), то вступление к песне, выбор темпа – это задачи для концертмейстера. Немаловажно дать настрой на песню во вступлении и выдержать характер до конца. Выработка темповой устойчивости – ещё одна наиважнейшая задача для аккомпаниатора. Самообладание, воля, умение собраться, вовремя «подхватить» певца – эти качества требуют постоянной тренировки и внимания.



Отдельная тема – аккомпанемент на синтезаторе. Благодаря устройству инструмента, для сопровождения песни на нем бывает достаточно басовой поддержки. Но неумение слышать автоаккомпанемент синтезатора становится непреодолимым препятствием, ведь общие задачи остаются такими же, как на акустическом инструменте: слушать певца, быстро ориентироваться на клавиатуре, держать темп. Преимуществом аккомпанемента на синтезаторе является автоматическое транспонирование, что позволяет быстро подобрать нужную тональность.

Количество подготовленных музыкальных произведений, конечно, зависит от ребенка. Бывает, процесс аккомпанирования так увлекает учащегося, что ему быстро находится «работа», ведь, как было сказано выше, количество концертных программ и выбор репертуара достаточно широк. И есть дети, разучивающие один аккомпанемент в учебном году и с удовольствием выступающие с ним в течение сезона.

Публичное выступление – это всегда показатель готовности как ученика-солиста, так и ученика-аккомпаниатора. Приятно наблюдать за маленькими концертмейстерами, искренне получающими удовольствие от процесса аккомпанирования, и разделять с ними радость от качественного выступления и горечь разочарования от неудачи. В любом случае это бесценный опыт формирования полноценной творческой личности.

Методы работы, используемые для освоения навыка аккомпанирования:

1. Словесные методы: побуждение, разъяснение, сравнение, анализ.

Преподаватель предлагает учащемуся попробовать себя в качестве концертмейстера, предлагает песенный репертуар, объясняет тонкости этого вида музицирования, анализирует возможности ребенка.

2. Практические методы: демонстрация (показ), упражнения.

Преподаватель исполняет аккомпанемент музыкального произведения с комментариями о характере песни, партиях солиста и концертмейстера. Совместно с учащимся происходит разбор аккомпанемента, разучиваются басовая линия, аккордовые построения (фигурации). На репетициях с солистом отрабатывается темп произведения, динамический баланс в ансамбле, оттачиваются технические навыки, характер и образ песни.



3. *Метод анализа и сравнения нотного текста аккомпанемента: разбор и построение гармонической сетки, ее прослушивание, аналитическое сравнение аккордов.*

Преподаватель и учащийся, в зависимости от фактуры аккомпанемента, выстраивают гармонический план произведения, проигрывают его в различных видах (преподаватель играет басовую линию, ребенок – гармонии и наоборот).

4. *Метод подбора на слух.*

Преподаватель совместно с учащимся на начальном этапе обучения в целях развития слуха и моторики подбирает на слух аккордовую поддержку одноголосной мелодии, выбирает вид фактуры аккомпанемента, транспонирует мелодию в необходимую тональность.

5. *Комплексный метод: показ-объяснение-тренировка.*

Данный метод может использоваться как в равной совокупности элементов, так и с опорой на один из методов.

6. *Метод слушания и анализа музыки.*

Преподаватель предлагает для прослушивания учащемуся варианты исполнения песни с различным аккомпанементом, в том числе фонограммы, с целью развития слухового восприятия, чувства формы, умения дифференцировать выразительные средства, развития творческого воображения и эмоциональности. Метод слушания и анализа музыкального материала настраивает на собственную деятельность – сопровождение песни.



Ефимова Татьяна Ивановна
«Использование сенсорно-моторной функции восприятия для успешного
усвоения теоретических знаний младшими школьниками с учётом
возрастных психологических особенностей»

Ефимова Т.И. – преподаватель высшей категории
отделения "Музыкально-теоретические дисциплины"
МАУ ДО "Детская музыкальная школа №5 "Созвучие"
Россия, Пермский край, г. Пермь

В настоящее время в современной педагогике все большее значение приобретают те проблемы, которые связаны с поисками новых путей повышения качества и эффективности воспитания и обучения наших учащихся в условиях современной экономики, духовной и культурной жизни нашего общества.

Стремительное развитие техники привело к тому, что информационное поле вокруг детей, с одной стороны, насыщено различной информацией (планшеты, телефоны не выпускаются из рук), а с другой стороны, вся эта информация воспринимается поверхностно и не затрагивает души ребенка, не развивает его кругозор, не учит мыслить.

Появилась острая необходимость в использовании всех педагогических резервов для физического и духовного становления личности. И музыка в этом процессе играет не последнюю роль, так как обладает огромным оздоровительным потенциалом и возможностью воздействия на духовное развитие ребенка.

Исходя из вышесказанного, музыкальное образование само по себе можно считать здоровьесберегающей педагогической системой, которая способна оказать благотворное влияние на физическое и психологическое здоровье детей.

Для выполнения этих задач многие педагоги стараются использовать нетрадиционные способы и формы обучения, а это не только эффект новизны и оригинальности - это мощный стимул для получения знаний.

Творческий подход к методике преподавания в музыкальной школе, и в частности предмета сольфеджио – характерная особенность педагогов музыкальных школ и школ искусств.

Понимая, что только новые подходы в организации занятий по предмету «Сольфеджио», позволят сделать эту одну из самых трудных музыкальных дисциплин интересной, доступной, вопреки



распространенному мнению о сольфеджио как о скучном, трудном и малоинтересном занятии.

Наряду с решением основных целей и задач предмета сольфеджио, необходимо не забывать и о проблеме «сидячих» уроков – гиподинамии и включать в методику разнообразные способы и формы работы, связанные с **мышечной деятельностью**, так как активные движения тела напрямую связаны с процессами мозга – в частности с памятью.

Поэтому **двигательно-мышечная память**, наряду с основными видами памяти – зрительной, слуховой, логической – считается одной из главных в процессе **запоминания**.

Например, система ручных знаков-символов даёт ребёнку наглядные зрительно-двигательные представления о взаимоотношениях ступеней в ладу и помогает ему сосредоточиться на каждом звуке. А в процессе работы появляется такая закономерность, что чем точнее показывает ученик высоту звука рукой, тем чище он этот звук интонирует.

И конечно, больше всего **двигательно-мышечная память** проявляется в игровых формах обучения, так как игра в целом – естественное состояние души ребенка. Через игру, воображение, творческие поиски дети обучаются сложным понятиям и навыкам. В игре всегда сочетаются и **повторение, и неожиданность, и разнообразие**. Дети любят узнавать новое, но они также любят повторять то, что знают, причем знают хорошо и это приносит им **удовлетворение**.

Говоря обо всех достоинствах игры, нельзя забывать о том, что игра не должна стать самоцелью, а должна быть лишь средством развития интереса к учебе.

Использование игровых моментов и выразительности движения рук и тела, а по-научному – использование двигательно-мышечной памяти, помогает учащимся:

- хорошо запоминать термины и определения по музыкальной грамоте;
- понимать закономерности развития лада, тяготение и разрешение неустойчивых ступеней;
- чисто интонировать ступени лада;
- в осознании и запоминании интервалов;
- в изучении аккордов;
- в развитии чувства метроритма.

А теперь об этом подробнее.



1. Хорошо запоминать термины и определения по музыкальной грамоте.

Этим мы начинаем заниматься с первых минут встречи. Обращаем внимание, что руки имеют свойство «запоминать», и хорошо, если они будут нашими помощниками в запоминании правил и терминов по музыкальной грамоте.

При этом выясняем, что дети сами будут придумывать маленькие, выразительные правила-«инсценировки». Весь процесс происходит у инструмента, вокруг стульчика, на который ученики садятся по очереди, выполняя очередное задание. Это практикуется регулярно на каждом занятии.

Все, кто стоит, обязательно участвуют в каждом задании: поют, называют, дирижируют, «рассказывают» правила через движения.

Например. Первые минуты встречи:

«Здравствуйте ребята, доброе утро (добрый день)!»

«Здравствуйте учитель и весь наш класс!» - поют дети и хлопают доли. Поют свои имена и хлопают доли.

Беседуем. Доли – пульс в музыке, в явлениях природы, во временах года и т.д.

Слушаем музыку и делаем вывод.

Доли – это ровные шаги в музыке.

Договариваемся, что при слове музыка, во всех правилах пальчики весело танцуют над головой. Доли хлопаем и топаем ножкой и т. д.

Доли бывают сильные – сжимаем ладошки в кулачки над головой, и слабые – ладошки безвольно повисли.

На втором занятии придумываем понятие такт.

Музыка от сильной до следующей сильной доли называется тактом.

Пальчики вибрируют над головой, затем пальчиком показываем на один кулачок, затем на другой кулачок, называется тактом – руки встают в позицию буквы Т.

С такой разминки мы начинаем каждое занятие.

Уже через месяц дети с большим желанием, по очереди исполняют выученные примеры по специальности, и на них мы закрепляем и выявляем новые понятия и правила по музыкальной грамоте.



2. Понимать закономерности развития лада, тяготение и разрешение неустойчивых ступеней.

«Лад - это устойчивые и неустойчивые ступени, которые ладят между собой и тяготеют в тонику».

Расшифруем правило с помощью ручных знаков. Для изображения термина «лад» дети придумали «домик» (полусогнутая ладошка над другой ладошкой), в котором живут ступени лада.

Ступени показывают (ладошки параллельно полу) вверх по лесенке. **Неустойчивые ступени** - руки разводят в сторону. **Устойчивые** – руки прижаты к груди. И **тяготеют** - руки плавно показывают вниз. **В тонику** – показывают букву Т.

Мажор показываем указательными пальчиками у рта вверх, как рот у веселого смайлика.

Минор – пальчики вниз, как рот у грустного смайлика.

Как пример детской фантазии, интересно «правило-показ» термина **Разрешение**.

Разрешение – это переход неустойчивых ступеней в устойчивые.

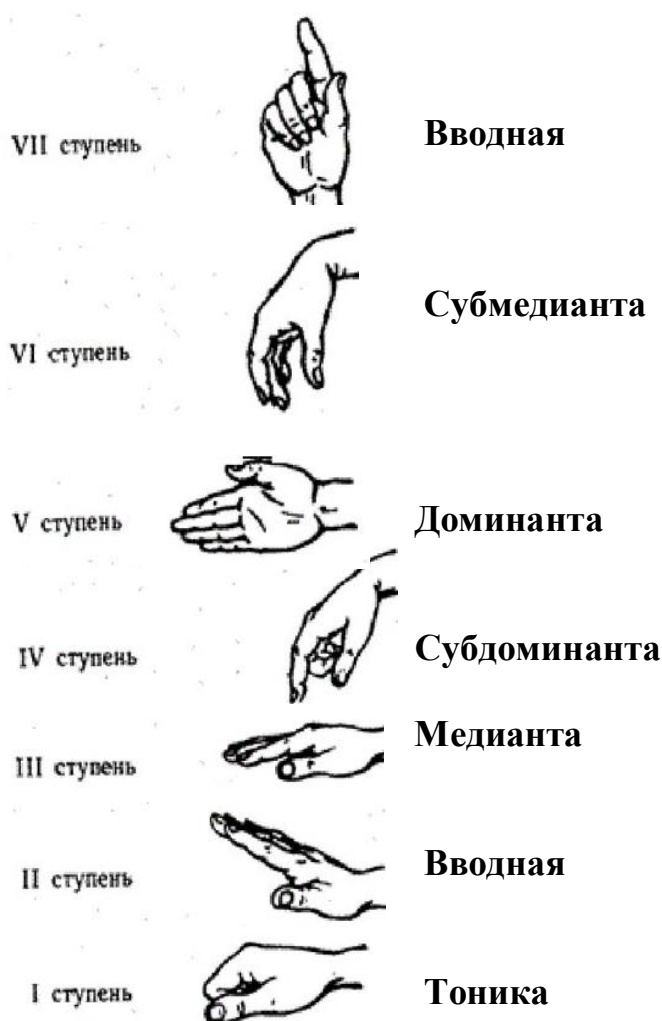
Расшифровываем: руки сложены одна на другую до локтя в виде шлагбаума. Когда произносится слово **разрешение**, руки по очереди поднимаются вверх (открывая путь) - открываются. **Это переход** – ладошки идут вперед как башмачки, как по «зебре» и т.д. **Неустойчивые и устойчивые ступени** - как изображали ранее.

3. Чисто интонировать ступени лада.

Для этого мы используем систему ручных знаков-символов англичанина Дж. Кёрвина.

Она даёт ребёнку наглядные зрительно-двигательные представления о взаимоотношениях ступеней в ладу и помогает ему сосредоточиться на каждом звуке.

А в процессе работы появляется такая закономерность, что чем точнее показывает ученик высоту звука рукой, тем чище он этот звук интонирует.



Ручные знаки начинаем показывать не все сразу: по мере изучения ступеней лада постепенно их добавляем. Первоначально их показываем и поем цифрами. Только к концу первого класса стараемся выучить все названия. Эти ступени символы мы изучаем в следующей последовательности:

- устойчивые ступени;
- неустойчивые ступени;
- разрешение неустойчивых ступеней в устойчивые;
- главные ступени;
- интервалы;
- трезвучия;
- гаммы.



Позволю себе перечислить еще правила, которые дети придумали: звукоряд, гамма, тональность, параллельные тональности, интервалы, аккорды трезвучия, обращение, квинтовый круг тональностей и т.д.

Весь музыкальный материал, изучаемый на уроках, все теоретические правила повторяются регулярно, детям это нравится, и они до старших классов помогают себе «освежить в памяти» различные понятия. Если память иногда подводит, стоит показать первый жест правила руками - и все встает на свои места.

В заключение хочется еще раз сказать о том, что опора в обучении на игру, на разнообразные движения, выводит ребенка из-под дидактического «пресса», учебный процесс становится для него психологически комфортным и, главное, положительно влияет на качество усвоения материала.



Кудланова Елена Леонидовна, Погребняк Наталья Сергеевна
«К проблеме исполнительской интерпретации»

Кудланова Е.Л. – преподаватель
МБУ ДО "ДШИ п. Майский"
Россия, Белгородская область, Белгородский район, п. Майский

Погребняк Н.С. – преподаватель
МБУ ДО "ДШИ п. Майский"
Россия, Белгородская область, Белгородский район, п. Майский

Аннотация: Музыкальное исполнительство – неотъемлемый компонент музыкального искусства, существование которого невозможно вне "триединого" комплекса: создание – исполнение – восприятие музыки, которые обеспечиваются соответствующей деятельностью композитора – исполнителя – слушателя. Игра без какого-либо стиля или искажение композиторского замысла. Так называемое мертвое исполнение, когда авторская идея умирает под давлением правил, доктрин, законов. Вдохновенное исполнение, современное видение авторского замысла.

Музыкальное исполнительство – неотъемлемый компонент музыкального искусства, существование которого невозможно вне «триединого» комплекса: создание – исполнение – восприятие музыки, которые обеспечиваются соответствующей деятельностью композитора – исполнителя – слушателя. Это положение проанализировано и доказано учеными-музыковедами Л. Мазелем, В. Медушевским и другими.

Музыкальное исполнительство обеспечивает реальное (звуковое) бытие музыки. Музыкально-исполнительская деятельность всегда связана с овладением исполнительским мастерством, то есть способностью творчески и выразительно исполнять музыкальные произведения, придавать им собственную интерпретацию, погружаться в художественное содержание произведений и адекватно раскрывать его в процессе исполнения.

Исполнительское мастерство имеет определенную технологическую сторону, которая предусматривает владение техникой художественного исполнения, комплексом художественно-интерпретационных средств музыкальной выразительности (музыкальное интонирование, использование темброво-акустических особенностей инструмента или голоса, артикуляционное и аппликатурное совершенство исполнения и т. п.) и художественно-артистический компонент (сценически-эмпатическое



перевоплощение, самостоятельность, выразительность, оригинальность интерпретации).

Отметим, что разные аспекты проблемы интерпретации музыкального произведения широко освещаются в научной литературе: в философско-эстетических исследованиях, в исследованиях в области музыкознания, теории музыкального исполнительства и музыкальной психологии. В области музыкальной педагогики эти вопросы изучают Э. Абдуллин, Л. Надирова, В. Муцмахер, Г. Цыпин и другие.

Как указывает Л. Надирова, изучая особенности художественно-педагогической интерпретации музыкального произведения в профессиональной подготовке музыкантов-исполнителей, интерпретация произведений искусств является целостным образованием, которое характеризует единство и взаимосвязь нескольких составляющих, среди которых текстуальная (индивидуально-авторская), содержательная (историческая) и психологическая интерпретация.

Интерпретация музыкального произведения, по мнению исследовательницы, обязательно содержит ретроспективное изучение произведений искусств (анализ объективных данных о произведении, смысле и значениях, которые воплощены в нем) и особую духовную деятельность сознания, где существенную роль играет опыт интерпретатора в общении с искусством [1].

Исполнительскую интерпретацию, по удачному выражению В. Муцмахера, можно трактовать как результат особой художественной деятельности сознания, которая определяется как своеобразный перевод продукта первичного творчества не только в другую систему речи (знаково-смысловую), но и в другую систему мышления [2].

Итак, исполнение музыкального произведения является переводом со знаково-графического языка на музыкальный и вербальный. При этом происходит привлечение дополнительных описательно-графических средств (образных и эмоциональных характеристик, литературно-поэтических программ) и других видов искусства, что отражается в музыковедческих исследованиях Б. Асафьева, Е. Назайкинского, Н. Корыхаловой и других.

Процесс исполнительской интерпретации музыкального произведения интересовал и продолжает интересовать музыкантов-исполнителей, дирижеров, методистов, музыкантов-педагогов. Отметим труды А. Гольденвейзера, А. Корто, М. Лонг, Г. Нейгауза, С. Раппопорта, С. Фейнберга и других известных исполнителей.

Анализируя проблему интерпретации музыкального произведения, обратимся к общепедагогическому определению понятия интерпретации (от



латинского *interpretatio* – разъяснение, толкование). В широком смысле – «это фундаментальная операция мышления, придание смысла любым проявлениям духовной деятельности человека, которые объективируются в знаковой или чувственно-наглядной форме. Интерпретация – основа любого процесса коммуникации, когда надо трактовать намерения и поступки людей, их слова и жесты, произведения художественной литературы, музыки, искусства, знаковые системы» [2, с. 104]. Поэтому интерпретация охватывает различные формы восприятия творческих проявлений человека, в том числе и деятельности в области музыкального искусства, когда основным объектом интерпретирования является музыкальное произведение. Интерпретатор пытается раскрыть содержание и выразительные возможности музыкального произведения, сначала постигая авторский замысел, а затем создавая собственную интерпретационную версию.

Музыковеды, анализируя специфику интерпретационных версий в различных видах музыкальной деятельности, выделяют такие виды интерпретации, как:

- редакторская интерпретация, итогом которой является адаптированный к новым исполнительским требованиям вариант нотного текста музыкального произведения;
- исполнительская интерпретация, которая воплощается в музыкальном звучании нового «прочтения» произведения;
- композиторская интерпретация, характеризующаяся музыкальной переработкой художественного материала другого произведения или его фрагмента;
- музыковедческая интерпретация (научная и художественная), которая выражается в описаниях музыки средствами вербального или любого другого немusicalного языка.

Проблема интерпретации музыкального произведения является одной из ключевых в музыкальном исполнительстве, она касается объективно-субъективных аспектов степени выявления авторского композиторского замысла и степени свободы исполнительского творчества. Часть педагогов и музыкантов-исполнителей настаивают на том, что исполнение произведения должно полностью соответствовать замыслу художника, другие придерживаются мнения относительно свободы исполнительской интерпретации, обусловленной спецификой музыкального искусства.

Анализируя и решая проблему интерпретации музыкального произведения, ученые обычно акцентируют вопрос субъективизма исполнительского процесса, который является закономерным воспроизведением специфики музыкального искусства: каждый исполнитель



является индивидуальной личностью с определенным уровнем музыкального мышления, знаний, собственным исполнительским опытом и собственным пониманием содержания музыкального произведения и эстетико-стилевых закономерностей.

Известно, что Г. Нейгауз выделял четыре типа исполнительской интерпретации:

- игра без какого-либо стиля или искажение композиторского замысла;
- так называемое мертвое исполнение, когда авторская идея умирает под давлением правил, доктрин, законов;
- музейная интерпретация, более похожая на стилизацию;
- вдохновенное исполнение, современное видение авторского замысла [1].

Б. Смирнова, изучая интерпретацию музыкального произведения сквозь призму стилового феномена, доказывает, что на всех уровнях исполнительской интерпретации сохраняется принцип взаимодействия композиторского и исполнительского стиля: постижение композиторского стиля сочетается с формированием интерпретационного замысла исполнителя; декодирование авторского текста сопровождается процессом его актуализации в современном культурном пространстве; выбор выразительных средств и технических приемов обусловлен информацией, заложенной в тексте произведения, индивидуальностью исполнителя и соответствующим культурно-историческим контекстом [2].

Г. Ержемский, исходя из музыковедческого определения интерпретации, как трактовки музыкального произведения в процессе его исполнения и раскрытия идейно-образного содержания музыки техническими средствами исполнительского искусства, понимает этот феномен как структурированный в исполнительском времени и пространстве способ творческого общения личности (Я) с другим-в-себе (с автором музыкального произведения) [2].

Ученым определены педагогические условия формирования умений интерпретации музыкальных произведений, которые, по мнению автора, значительно оптимизируют этот процесс:

- обеспечение обучающихся знаниями по музыкальной литературе и эстетике при разучивании произведений;
- постижение художественного содержания музыкальных произведений, самостоятельного выбора художественных средств исполнительской выразительности, отработка технического мастерства;



- поэтапное формирование умения интерпретации в направлении от вербального понимания к художественной интерпретации [2].

В процессе интерпретации музыкального произведения выделяют четыре основных этапа: возникновение художественного замысла, его формирование, реализация, проверка и оценка.

Возникновение художественного замысла на первом этапе интерпретации музыкального произведения – это создание определенного плана при реализации исполнительных и творческих задач, нахождение определенных ориентиров художественного понимания произведения (эпоха, ключевые черты стиля композитора и направления, специфика содержания и музыкальной формы) и решения исполнительско-технических задач. Итак, на этом этапе происходит создание собственной исполнительской модели произведения.

Следующий этап интерпретации – формирование художественного замысла – связан преимущественно с интеллектуальной деятельностью исполнителя, поскольку на этом этапе происходит музыковедческое осмысление музыкального произведения, приобретение знаний о эпохе создания музыки (общественно-исторические и эстетические предпосылки), стилистические особенности, основные идеи, характер, образное содержание, принципы формообразования и т.д., активная деятельность творческого воображения (образные ассоциации, аналогии, обращения к другим видам искусства).

На этапе воплощения и реализации художественного замысла происходит интенсивная работа, во время которой исполнитель решает задачу исполнительского (технологического) воплощения художественных идей, отбирает выразительные средства, шлифует звуковые детали.

Последний этап процесса интерпретации музыкального произведения – концертное выступление, на котором происходит проверка и оценка реализованного замысла, когда слушательская аудитория воспринимает исполнение произведения, то есть его авторскую интерпретацию.

Интересна в этом отношении мысль М. Федорова, который отмечает, что создавая исполнительскую интерпретацию музыкального произведения, постигая авторский замысел и эмоциональную наполненность музыки, музыкант часто отождествляет эмоциональное содержание художественного образа со своими эмоциональными переживаниями, поэтому происходит развитие эмоциональной сферы личности, воспитание ее эмоциональной культуры. Кроме того, интерпретируя музыкальное произведение, музыкант-исполнитель открывает для себя специфические особенности репрезентации



эмоций и их развития, которые присущи определенному автору, исторической эпохе, стилю, жанру и тому подобное.

Результатом этого является обогащение внутреннего мира юного музыканта, прежде всего, развитие эмоционального интеллекта. Следовательно, процесс интерпретации значительно углубляет эмоциональную сферу личности.

В музыкальной педагогике последних десятилетий существенное значение приобрело понятие «художественно-педагогической интерпретации» музыкальных произведений (В. Москаленко), связанное с художественно-творческой деятельностью музыканта-педагога. Его понимают как своеобразную субъективную интегрированную интерпретацию произведений разных видов искусств (литературы, музыки, живописи и т. д.), которая обогащает музыкальный образ и позволяет интерпретатору полнее раскрыть его содержание, стилистические особенности композитора и исполнителя, использовать различные педагогические приемы работы.

Художественно-педагогическая интерпретация, как указывает В. Москаленко, является комплексом различных типов интерпретаций:

- музыковедческой (погружение в культуру конкретной исторической эпохи, анализ специфики исполнительства и воспроизведения музыкального материала представителями различных исполнительских школ, течений, стилевых направлений);
- художественно-образной (раскрытие содержательного контента произведения с использованием пояснительного материала из разных источников, ориентация на конкретный контингент слушателей);
- исполнительской (обобщение замысла композитора в художественном исполнении, совершенствование исполнительских навыков и навыков исполнительского самоанализа);
- вербально-смысловой (как средства создания эмоциональной драматургической концепции музыкального произведения на основе синтеза музыкальной мысли с литературно-поэтической);
- визуально-ассоциативной (интерпретационные параллели музыки и живописи, стилевых, жанровых единиц художественных произведений);
- актерской, построенной на основе исполнительского и актерского мастерства, реализованной в виде эмоционально-образного оформления художественно-педагогической интерпретации в акте выступления перед аудиторией [2, с. 102-103].



Литература

1. Малинковская А.В. Методология «магический кристалл» музыкально-педагогической науки (Размышления о научной школе Э. Абдуллина) / А.В. Малинковская. – Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2015. - №2 (10). – С. 39-55.
2. Земцовский И.И. Апология текста / И.И. Земцовский // Музыкальная академия. – 2002. – №4. – С. 100-110.
3. Назайкинский Е.В. Оценочная деятельность при восприятии музыки / Е.В. Назайкинский // Восприятие музыки: сб. ст. / ред.-сост. В.Н. Максимов. – М.: Музыка, 1980. С. 210-213.



Скрыпник Любовь Павловна
«Интерпретация музыкальной фактуры»

Скрыпник Л.П. – преподаватель по классу фортепиано
МБОУ ДО "Детская школа искусств №7" г. Курска
Россия, Курская область, г. Курск

Аннотация: Фактура музыкального произведения – один из наиболее ярких признаков авторского и исторического стиля. Владение фактурой подразумевает пластичность исполнительского мышления, слышание закономерностей организации многоголосия, стилевой индивидуальности фактурной композиции. Формирование исполнительской интерпретации музыкального произведения: психологические механизмы, воздействующие на музыкальное восприятие, формирование музыкально-слуховых представлений у исполнителя, процессы внимания и памяти.

Исполнительское овладение многоголосием включает в себя решение многих взаимосвязанных задач: пальцевой и мышечной координации, распределения внимания, запоминания, развитие музыкального слуха, восприятие, мышления, накопление опыта, воспитание чувства стиля, чувства формы и т.д.

Фактура музыкального произведения – один из наиболее ярких признаков авторского и исторического стиля. Владение фактурой подразумевает пластичность исполнительского мышления, «слышание» закономерностей организации многоголосия, стилевой индивидуальности фактурной композиции. Последнее приобретает большое значение в современной музыкальной практике, где органично сосуществуют музыкальные стили, представляющие едва ли не всю историю сольного клавирного исполнительства.

Музыкально-педагогическая наука накопила обширный материал по методике обучения многоголосной игре. Ценные рекомендации содержат работы крупнейших педагогов и исполнителей – Г. Нейгауза, Г. Когана, С. Савшинского, Н. Перельмана, Б. Кременштейна, Л. Баренбойна, Г. Прокофьева и многих других. Неудивительно, что большинство музыкантов-педагогов связывает свой педагогический метод с закономерностями психологии. Лучшие учителя, утверждает психологическая наука, – всегда «психологи практики». Объективные психологические механизмы определяют не только качественный рост, темпы продвижения ученика, но и характер его ошибок, причины их появления и возможности устранения.



Знание закономерностей психологии вооружает педагога действенными средствами для управления творческим ростом и художественным развитием учащегося.

Правильно воспроизводить музыку – это в первую очередь активно ее воспринимать. Чтобы научить правильному и осмысленному воспроизведению музыки, необходимо знать психологические механизмы, воздействующие на музыкальное восприятие, формирование музыкально-слуховых представлений у исполнителя, процесс внимания и памяти. Иными словами, педагогу необходимо знать психологический «контекст», в котором формируется исполнительская интерпретация музыкального произведения.

Слово «интерпретация» в переводе с латыни означает «разъяснение», «истолкование» (раскрытие смысла чего-нибудь, разъяснение того или иного текста). В искусстве – интерпретация – творческое исполнение какого-либо художественного произведения, основанное на самостоятельном толковании его образно-эмоционального содержания. В обобщенном представлении об интерпретации художественного содержания произведения «свертывается» столь важный для исполнителя процесс истолкования текста, разъяснения «конструкции звуковой ткани». Таким образом, интерпретация музыкальной фактуры – это разъяснение ее строения специальными приемами исполнительской артикуляции, агогики, нюансировки, регистровки, педализации, в результате чего слушатель различает функцию голосов, слоев, пластов фактуры, тематическую организацию формы, направленность и образное содержание интонационного развития.

Говоря об исполнительской интерпретации, часто подчеркиваются задачи ее воздействия на слушателя, воплощения художественного содержания музыки. Гораздо реже обращается внимание на тот факт, что интерпретация музыки – процесс в деятельности самого исполнителя, обуславливающий наиболее продуктивную работу его внимания, памяти, эмоций, мышления.

Способность слышать фактурные закономерности, ориентироваться в мелодической фактуре И. Браудо назвал «фактурным слухом». «Знать – это еще не значит слышать. Слух есть своеобразный орган познания, и можно великолепно слышать и целое, и ряд его элементов, но все же не уметь услышать определенных, скрытых в целом закономерностей (именно услышать, а не только знать)».¹ Формирование «фактурного слуха», несомненно, связано как с психологическим опытом освоения многоголосия, так и с более общей способностью интерпретировать музыку, которая признана ядром музыкальной одаренности.

¹ Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Л., Музыка, 1976, с.65



Развитый фактурный слух характеризуется интуитивным слышанием и осознанием художественно-смысловых функций голосов, слоев и пластов многоголосной ткани. Работая с учащимся над произведением, педагог целенаправленно реализует все этапы формирования сложной аналитико-синтетической деятельности интерпретации многоголосия. Расчленяя многоголосную ткань на элементы (тему, аккомпанемент, контрапунктирующие голоса, противосложения и т. д.), проигрывая их в отдельности и в различных сочетаниях, учащийся устанавливает связь между элементами и закрепляет ее в слуховом представлении. При дальнейшей работе над произведением эта связь генерализуется («свертывается»), учащиеся самостоятельно, и как бы интуитивно, оперируют сложившимися слуховыми представлениями. У одних учащихся формирование аналитического слышания фактуры происходит быстро, закрепляясь в работе над несколькими произведениями. Впоследствии он способен подобные аналитические «задачи» решать самостоятельно и гибко. У других этот путь требует настойчивого повторения при работе над каждым произведением, большего времени, педагогических усилий и терпения.

Слышание фактурной композиции, «драматургии» фактуры неотделимо от развития основных музыкальных способностей (ладового, ритмического, гармонического слуха), но и не сводится к ним. «Фактурный слух» – это метафорическое обозначение сложного аналитического навыка, формирование которого подчиняется общепсихологическим закономерностям и направляется законам музыкального восприятия.

В настоящее время доказано, что в музыкальном восприятии происходит непрерывное расслоение звуковых впечатлений. Наиболее яркие в интонационном отношении элементы привлекают внимание слушателя, выделяются в качестве основных, ясно фиксируемых сознанием. Другие составляют музыкально-звуковой фон. В процессе восприятия музыки происходит своеобразное «конструирование» из звучащего материала музыкальной «фигуры» и музыкального «фона». Музыкальный образ рождается в художественном сопряжении фигуры и фона, где «фигура» выступает ядром, смысловым акцентом слухового ощущения музыки.

Слуховое расчленение музыкальной ткани на фигуру и фон характеризует не только те произведения, где различимы мелодия и сопровождение, но и всякое многоголосие. Полифоническая ткань с присущим ей относительным равноправием и мелодической самостоятельностью голосов в восприятии слушателя непрерывно расслаивается на некоторый ведущий голос и фактурный фон. Сознание сосредотачивается на тематически значимых интонациях и следит за



перемещением по голосам фактуры, непрерывно переключая внимание с одной полифонической мелодии на другую. Важно также и то, что наше восприятие не просто фиксирует тематически значимые интонации в верхнем или нижнем голосе. Оно стремится к объединению их в единую линию – главную логическую нить музыкального повествования. Слушая полифоническую музыку, мы уже определенным образом ее «интерпретируем», воспринимая не сумму мелодически самостоятельных голосов (как бы не рельефно она ни была подчеркнута исполнителем), а всегда некоторый «ведущий голос» – единую нить авторского «рассуждения» и «аккомпанемент» из дополнительных голосов.

Фигурно-фонное расчленение музыки – неосознанный механизм восприятия. Слушая полифоническое произведение, мы осознаем его именно как полифоническое, восхищаемся богатством, тонкостью и мастерством полифонического искусства композитора или техникой владения многоголосием у исполнителя. Непрерывно расчленяя музыкальную ткань, слушатель обобщает результаты такого слухового расчленения в ясном психологическом образе полифонии – разворачивания нескольких самостоятельных линий. Слуховое фигурно-фонное расчленение является лишь способом получения информации о строении музыкальной ткани. Структура многоголосия как бы проступает в процессе постоянного переключения внимания, своеобразного слухового ощупывания, которое и создает в конечном итоге верный слуховой образ многоголосия.

Такая направленность и динамика слухового восприятия музыки диктуется необходимостью осмысления, оценки, усвоения сложной многоголосной композиции в короткий срок. Процессы слухового и слухозрительного анализа нотного текста чрезвычайно схожи. При зрительном знакомстве с нотным текстом сознание не может охватить его полностью. Траектория движения глаз складывается из скачков по нотным строчкам и фиксаций (остановок).

Скачкообразное движение глаз организует нотный текст уже на уровне зрительного восприятия, чтобы наибольшее количество информации передать в кратковременную память. Навык быстрого слухозрительного анализа нотного текста является одним из важнейших компонентов умения читать с листа – способность воссоздания целого по элементам.

Стремление к упорядочению слуховых или слухозрительных впечатлений – наиболее характерная черта психологии музыкальной деятельности. Разучиваемые учащимися произведения заключают в себе определенную новизну и необычность. На самой начальной стадии работы над произведением у всех исполнителей существует потребность «получить



отправное, пусть далеко не совершенное представление о произведении, подлежащем дальнейшему изучению».² Первая встреча с произведением вызывает обостренную восприимчивость исполнителя. Гр. Прокофьев называет такой первичный образ «эмоциональной гипотезой» произведения. Окончательное представление об исполняемой музыке, формирующее на заключительной стадии работы, оказывается близким к первоначальному.

Однако на первоначальной стадии работы формируется не только «эмоциональная гипотеза» произведения, но и «конструктивная», возникающая на основе потребности психики упорядочить информацию. Первичная интерпретация многоголосия составляет ядро представления о композиции и может стойко удерживаться на всех стадиях работы. Исполнительское воспроизведение музыкальной фактуры тесно связано с сознанием учащегося, с ее восприятием. В процессе музыкального обучения происходит переход от неуправляемого и «случайного» слухового анализа к естественной способности слышать (интерпретировать) музыку адекватно композиторскому замыслу. Соответственно изменяются и усложняются психологические критерии формирования эмоциональных и композиционных «гипотез» о произведении в сознании учащихся.

Умение выделять тему при слушании музыки («музыкальную фигуру»), следить за ней, переключать внимание при появлении ее в другом голосе приходит не сразу. Слушая музыку, некоторые младшие школьники фиксируют внимание на ритме, динамике, тембре, а не на мелодии произведения. Ритм, тембр, динамика становятся для маленького слушателя основными носителями образного содержания произведения. Также безразличны бывают юные исполнители к мелодии произведения, не слушают ее, не стараются пропеть. Равнодушие к музыкальной организации исполняемой пьески компенсируется удовольствием от собственной игры на инструменте, от ритмического движения и гармонической красочности извлекаемых звуков. На ранней ступени музыкального развития рельефно выступает способность восприятия общего настроения произведения. Качество и нюансы исполнения остаются вне направленного внимания учащегося.

В процессе развития музыкального восприятия начинающие слушатели и исполнители проходят еще одну ступень – так называемого «песенного восприятия». Процесс слушания и воспроизведения музыки ориентируется на знакомые песенные или просто мелодичные (красивые) интонации, которые выделяются слухом из музыкальной ткани произведения. Таким

² Прокофьев Г.П. Формирование музыканта-исполнителя-пианиста. М., издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1956, с.309



учащимся может трудно даваться разучивание фортепианных пьес С. Прокофьева, Б. Бартока, Р. Шедрина, в которых угловатые изломы мелодики далеки от песенных «красивостей».

Восприятие музыки невозможно без ее слухового анализа, своеобразной слуховой «интерпретации». Отличие развитого музыкального восприятия заключается в способе психологического воссоздания целостного образа музыки. На начальных этапах формирования музыкального восприятия слуховое представление «целого», складывается из отдельных, и зачастую случайных, элементов, как бы постепенно накапливаясь в процессе слушания музыки. В высокоразвитом музыкальном восприятии образ «целого» сохраняется в каждый момент слуховой аналитической деятельности (предугадывается), непрерывно корректируясь в процессе слушания. На этой основе становится возможным точное воспроизведение композиции многоголосия, слуховой контроль и оценка качества исполнения.

Рассматривая различные аспекты педагогики и психологии обучения многоголосной игре, мы стремимся подчеркнуть, что эта проблема комплексная, тесно взаимосвязанная с развитием навыков слухового анализа, общеаналитических способностей, внимания памяти, мышления исполнителя, общей художественной культуры исполнителя. Фактурный слух – это одна из тех сторон обучения исполнителя, которая начинает развиваться с детского возраста: ясность слухового представления многоголосия облегчает правильность его исполнительского воспроизведения. В нем как бы пересекается «интерпретация-восприятие» и «интерпретация-воспроизведение». Развитие навыков интерпретации несомненно связано с общим развитием творческой активности учащегося, что в конечном итоге приводит к тому, что ученик становится не пассивным потребителем знаний, а активным исследователем, открывающим истину.



Смирнова Ирина Александровна
«Произведения Бетховена в фортепианном классе ДМШ»

Смирнова И.А. – преподаватель
МАУ ДО «Детская музыкальная школа №4»
Россия, Республика Татарстан, г. Набережные Челны

Аннотация: Краткий обзор произведений Бетховена, исполняемых в фортепианном классе. Методический разбор отдельных наиболее часто исполняемых произведений Бетховена.

В фортепианном классе ДМШ большое внимание уделяется изучению произведений крупной формы: сонатин, вариационных циклов, сонат. Начиная со 2-3 классов и на протяжении всего обучения, эти сочинения являются неотъемлемой частью репертуара юных музыкантов. Работа над крупной формой способствует разностороннему развитию учащихся, совершенствованию их исполнительских качеств, навыков технического владения инструментом. Кроме того, изучение произведений крупной формы является основой для формирования масштабного музыкального мышления.

Среди авторов, чьи произведения наиболее часто исполняются учащимися музыкальных школ, можно назвать таких композиторов, как Клементи, Кулау, Гайдн, Моцарт, Дюсек, Чимароза. В этом ряду имя Бетховена занимает свое достойное место. Его произведения представляются собой ценный, высокохудожественный материал для интенсивного музыкального развития учащихся.

Среди педагогов-практиков, занимающихся вопросом исполнения произведений крупной формы, наиболее авторитетными являются Алексеев, Милич, Либерман. В их работах содержатся ценные методические советы и рекомендации. Вопросы стилевого подхода в обучении игре на фортепиано затрагиваются в учебном пособии «Теория и методика обучения игре на фортепиано под редакцией Каузовой и Николаевой. Особенности бетховенского фортепианного стиля рассматриваются в работах Гольденвейзера, Фейнберга, Нейгауза, Кремлева. В центре их исследовательской работы находится цикл из 32 фортепианных сонат. Однако юношеские произведения композитора: легкие сонатины, вариационные циклы, нетрудные сонаты - не получили должного внимания со стороны педагогов-методистов. Но именно они прочно вошли в фортепианный репертуар ДМШ и нуждаются в дополнительных методических рекомендациях.



В программе ДМШ из бетховенских произведений наиболее часто исполняются шесть сонатин, написанных композитором в юном возрасте. В двух легких сонатинах – соль мажор и фа мажор – прослеживаются черты влияния так называемого «галантного стиля»: плавность ритмики, камерная прозрачность звучания, орнаментика. В четырех более поздних сонатинах, написанных композитором в 1783 году, когда ему было всего 13 лет, уже предвосхищается стиль зрелого Бетховена. На примере этих сонатин ученик начинает постигать особенности бетховенского музыкального языка, которому свойственны неожиданные переходы в динамике от робкого *piano* до оркестрового *forte*, широкое использование контрастных регистров и разнообразных оттенков тембра, резкие акценты на слабые доли такта.

Например, сонатина фа минор примечательна своим величественным патетическим вступлением, повторяющемся в середине первой части. Чередование этого торжественного вступления с быстрой мелодией *Allegro* предвосхищает контрасты Патетической сонаты, написанной через 14 лет. Исполнительская инициатива ученика должна быть направлена на то, чтобы как можно более ярко, рельефно отобразить контраст между вступлением, воплощающим в себе образ мрачной грозной силы, и темами экспозиции, которые еще не так остро противостоят друг другу. Динамический контраст и оттенки настроения во вступлении нужно подчеркнуть характером прикосновения – глубоким погружением в клавишу в аккордах *forte* и сухим, цепким, «настороженным» *staccato* в последующих восьмых нотах, а также педалью в 1-3 тактах. От фразы к фразе, нагнетая динамику, следует вести движение к кульминации, в которой вместо ожидаемого *forte*, Бетховен неожиданно дает *pp*. Чем вызван такой ложный ход? Чего хотел добиться этим композитор? Вдумчивый исполнитель догадается, что, откладывая кульминацию во вступлении, Бетховен переносит предполагаемый, ожидаемый взрыв накопленной энергии в главную тему части *Allegro assai*. После *pianissimo* последних тактов вступления и настороженной ферматы тема звучит на редкость ярко и динамично. Характер ее волевой и решительный. Сбегающие вниз пассажи шестнадцатыми следует играть крепкими пальцами, с хорошей артикуляцией, насыщенным звуком.

Необходимо отметить, что в сонатинах Бетховена еще нет ярко выраженного контраста между главной и побочной партиями, он только намечается. Нет конфликтности и столкновения, что характеризует более поздние произведения композитора. Однако, эмоциональная напряженность, волевой характер большинства тем, мужественность динамических нюансов должны быть отражены в ученическом исполнении.



Из вариационных циклов Бетховена в фортепианный репертуар вошли произведения, которые относятся к раннему периоду творчества. Это вариации на темы из популярных в ту пору опер, песен, маршей, а также вариации на народные темы. Они интересны разнообразием фактурных, ритмических, регистровых, жанровых приемов варьирования. Например, в Девяти вариациях на тему Паизиелло из оперы «Мельничиха» Бетховен использует жанры скерцо, этюда, менуэта, применяет полифонические приемы. Ученик в процессе работы должен учиться подмечать, какими средствами композитор добивается того или иного перевоплощения темы. Так, неприхотливая мелодия темы превращается в легкое скерцо, едва композитор изменяет ритмическую сторону темы и характер штриха. Неожиданные *sforzando*, игривые форшлагги, чередование *staccato* и коротких лиг, мелькающих то на сильных, то на слабых долях такта, сообщают музыке юмористический оттенок. Ученик должен добиться здесь звуковой и штриховой отточенности, достичь цепкости, легкости, ровности исполнения *staccato* на тихой звучности.

Исполнительские трудности возникают также при окончательной отделке формы, когда нужно показать индивидуальную особенность, «изюминку» каждой отдельной вариации и, в то же время, объединить весь цикл единым звуковым потоком, смысловым стержнем. С этой целью следует добиться, чтобы в коротких цезурах между вариациями ученик успевал мгновенно перестраиваться на другой образ и характер, чтобы уже затактовая нота следующей вариации была сыграна в новом характере, другим звуком, штрихом. При этом следует выдерживать единый темп в произведении, лишь в отдельных вариациях уместны темповые отклонения. Например, минорную и финальную вариации следует играть несколько медленнее указанного темпа.

Фортепианная соната была для Бетховена наиболее непосредственной формой для выражения волновавших его мыслей и чувств, его главных художественных устремлений. Из 32 сонат Бетховена в школьный репертуар вошли лишь несколько из них – 19, 20, 25, 1, 5. Чаще сонатный цикл играется не полностью, а лишь его первая часть. Исполнение сонат Бетховена в фортепианном классе ДМШ предполагает достаточную музыкальную зрелость и хорошую техническую подготовку.



Литература

1. Климовицкий А.Г. О творческом процессе Бетховена. – М: Музыка, 1979. – 215 с.
2. Кремлев Ю.А. Фортепианные сонаты Бетховена. – М: Сов. Комп., 1970. – 278 с.
3. Либерман Е.Я. Фортепианные сонаты Бетховена: Заметки пианиста-педагога. – М.; 1996. – 169 с.
4. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1967. – 519 с.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.



Творческий проект «Ми Фа Соль»
II Международная методико-педагогическая конференция
«Актуальные проблемы музыкального образования»
среди преподавателей детских музыкальных школ, детских школ искусств
и иных образовательных учреждений
Сайт: <http://mifasol.ru/>
Электронная почта: org@mifasol.ru

***Тематическое направление:
«Проблемы педагогики и методики музыкального
образования»***





Антонова Валентина Львовна
«Сценарий лекции-концерта "Сладкая грёза"»

Антонова В.Л. – преподаватель
МБУ ДО "Сольвычегодская детская музыкальная школа №44"
Россия, Архангельская область, г. Сольвычегодск

Среди русских композиторов выделяется имя П.И. Чайковского. Он дорог любителям музыки всего мира. Своё творчество композитор посвятил человеку, его стремлению к счастью, любви к Родине, к русской природе. Композитор писал музыку во всех жанрах: симфонии, песни, романсы, пьесы для фортепиано, музыка к балетам. Самым любимым жанром была для него – ОПЕРА! А что такое опера? Это музыкальный спектакль, в котором все действующие лица поют.

1. «Песня девушек» из оперы «Пиковая дама» исп. Смирнова Влада.
2. «Хор девушек» из оперы «Евгений Онегин» исп. в ансамбле Смирнова Д. и преп. Антонова В.Л.
3. «Дуэт Прилепы и Меловзора» из оперы «Пиковая дама» исп. Журавлёва М.

Пётр Ильич родился 25 апреля 1840 года в большой и дружной семье, где царила атмосфера доброты, сердечности, любви и нежной заботы. Игрой на рояле он стал заниматься с 5 лет. В живописных окрестностях посёлка мальчик часто слышал народные песни, он с раннего детства проникся их неизъяснимой красотой.

4. Р.н.п. в обработке П.И. Чайковского «Под яблонью зелёною» исп. в ансамбле Вяткина Кира и преп. Антонова В.Л.

Пётр Ильич проявлял большой интерес к жизни детей. Он понимал их, умел радоваться их радостям, печалился их невзгодам. Он сочинил много фортепианных пьес для детей, некоторые из них объединил в «ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ».

5. «Немецкая песенка» исп. в ансамбле Печерских Ефим и Соколова Дарья.
6. «Старинная французская песенка» исп. Зеленцов Никита.
7. «Итальянская песенка» исп. в ансамбле Евсеенкова Вика, Повалихин Павел.
8. сл. С. Майкова «Подснежник» исп. вокальный ансамбль «Тёплый звон».

Ребята, какое у вас настроение, если рядом с вами мама? (радостное, веселое). А когда мамы нет? (Печальное, скучное, тоскливое). Грустно было



и маленькому Пете, когда его мама уехала из дома на несколько дней. Петя очень любил свою маму и скучал без неё. Он сел к роялю и стал что-то наигрывать.

9. «Мама» исп. в ансамбле Литвиненко Лиза и преп. Елфимова А.Н.

10. «Полька», «Мазурка» исп. преп. Елфимова А.Н.

Полька – популярный бальный танец, танцуют парами по кругу весело и непринуждённо.

Мазурка – польский народный танец. В ней сочетаются лёгкое изящество, блестящая удаля, мечтательность. Для танца характерно пристукивание каблук и шпорами в ритмических фигурах.

11. Композитор писал музыку к балетам и разным сказкам. Давайте вспомним, что такое балет? Это музыкальный спектакль, в котором все герои танцуют. Танец маленьких лебедей из балета «Лебединое озеро» знают люди всего мира. Танец исполняют 4 балерины. Какие движения выполняют балерины? (пружинящие прыжки). Поэтому музыка звучит легко и отрывисто. Мы сами попадаем в красивую немецкую легенду: волшебное озеро, с наступлением темноты на него прилетает стая белых лебедей, как только они касаются воды, они превращаются в красивых девушек, которых заколдовал злой колдун.

12. «Танец маленьких лебедей» из балета «Лебединое озеро» исп. Сивкова Д.

13. «Красная Шапочка и Волк» из балета «Спящая красавица» исп. Рогачевская М. и преп. Антонова В.Л.

А сейчас послушаем музыку из балета «Щелкунчик». Но сначала была только сказка «Щелкунчик», которую написал немецкий писатель Эрнст Теодор Гофман. Композитор прочитал эту сказку, и она ему очень понравилась. Он решил сочинить к ней музыку – так получился балет «Щелкунчик». Одна из героинь балета – Фея Драже – повелительница королевства сладостей. Она очень добрая и щедрая, всех угощает сладостями.

14. «Танец Феи Драже» из балета «Щелкунчик» исп. в ансамбле Печерских Е. и преп. Елфимова А.Н.

15. Сл. К. Аксакова «Детская песенка» исп. вокальный ансамбль хорового класса.

Вот и подошло к концу наше путешествие по музыкальным страницам произведений П.И. Чайковского. Хочется узнать ваши впечатления от прослушанных пьес и песен, что вам больше всего запомнилось?



Боголюбова Алёна Александровна
«Использование современных технических средств в написании
диктантов на уроках сольфеджио»

Боголюбова А.А. – преподаватель
МКУ ДО "Кетовская детская музыкальная школа"
Россия, Курганская область, с. Кетово

Аннотация: В данной работе рассмотрены аспекты использования современных средств в такой важной форме работы как музыкальные диктанты. Рассмотрены источники из сети Интернет, которые могут помочь педагогу в работе.

Известный педагог-сольфеджист советского периода Елена Васильевна Давыдова в своей книге «Методика преподавания сольфеджио» пишет: «...музыкальный диктант – это итог знаний и навыков, определяющий уровень музыкально-звукового развития ученика».

Работа над музыкальным диктантом в этот период проходила на уроках в классе с использованием фортепиано. Все формы работы, методы, задачи были направлены именно на классную работу, и иногда, в качестве домашнего задания, использовался самодиктант – запись знакомой мелодии по памяти.

Позднее начали появляться записи диктантов на пластинках и магнитофонных кассетах, и стало возможным записывать диктанты дома, тем самым закрепляя навыки написания.

В 90-е годы эта практика получила распространение в связи с совершенствованием звукозаписывающей техники и её доступности. Записанные диктанты стали использоваться не только в домашних условиях, но и на уроках, позволяя педагогу точнее анализировать работу учеников.

С появлением сети интернет появилось больше возможностей для поиска и прослушивания музыкальных диктантов различных уровней сложности. Это позволило повысить уровень самоподготовки учеников и облегчило нахождение нужного музыкального материала для урока педагогам.

Современные дети растут в окружении цифровых технологий. Урок не представляется возможным без применения передовых технологий, что делает образовательный процесс более интенсивным, повышает скорость восприятия, понимания и усвоения объема знаний. Однако для разработки уроков с применением компьютера прежде всего сам преподаватель должен



хорошо знать компьютер, его функциональные возможности и области применения.

Занятия с использованием компьютера пробуждают интерес у учащихся и позволяют сделать такой серьезный предмет как сольфеджио увлекательной учебной дисциплиной, в которой применяются привычные для ученика формы обучения.

При этом следует сказать, что в процессе образования достижение цели обеспечивается только совокупностью традиционных и современных форм, средств, методов обучения.

Применение новых информационных технологий на уроках теоретического цикла делает уроки познавательными, а самое главное – современными. Ученики становятся реальными участниками учебного процесса, что создает положительное отношение к предмету.

Использование современных технологий идёт на пользу не только обучающимся, но и педагогу. Происходит осмысление педагогического опыта, совершенствование профессионального мастерства.

Компьютерные технологии представляют широкие возможности в процессе обучения как для профессионального, так и для любительского творчества.

На сегодняшний день существует большое количество компьютерный обучающих программ и тренажеров, направленных на развитие различных сторон музыкальной грамотности, музыкального слуха и мышления.

Написание музыкальных диктантов на начальном этапе обучения особенно сложно. Поэтому целесообразно использовать игровые формы работы. На экран выводится диктант, в котором часть нотного текста закрыта картинкой или кляксой. Одним из вариантов написания является «Пазл». Дается полностью написанный диктант, в котором такты расставлены в неправильном порядке.

Детям нужно расставить такты в правильной последовательности.

Также я пользуюсь сайтами-тренажерами из сети интернет. Они направлены на развитие слуха: гармонического, ритмического, мелодического и ладотонального. Я использую их на уроках в качестве демонстрационного, обучающего или проверочного материала.

<http://сольфеджио-онлайн.рф>

Это онлайн тренажёр по сольфеджио. На данном ресурсе доступны следующие режимы: «Музыкальный диктант», «Угадай ноту», «Мажор/минор», «Интервалы».



В режиме «Музыкальный диктант» можно задать определённые настройки: скорость, число нот, тональность и режим записи. Записывать диктант можно как прямо на сайте, так и на бумаге.

Такие диктанты подходят для тренировки слуха. Самое большое количество возможных нот – 7. Встречаются секунды в двухголосном звучании, что позволяет развивать интонационные навыки.

Режим «Угадай ноту» позволяет проверить свой слух и вырабатывать навык нахождения нот в разных регистрах.

Режим «Мажор/минор» является подготовкой к гармоническому диктанту. Ученикам требуется узнать, какое трезвучие звучит. Полезно то, что на клавиатуре после ответа появляется трезвучие, помеченное зелёным, и дети видят его наглядно.

«Угадай интервал» - это следующая ступень гармонического диктанта. Интервал может звучать мелодически (вверх и вниз) и гармонически. После ответа на клавиатуре появляется прозвучавший интервал.

Также на данном сайте можно проверить теоретические знания - пройти тесты различной тематики и сложности. Для самых маленьких есть режим «Знание нот». В данном режиме в нотном стане появляется нота, которую ученик должен выбрать, нажав клавишу на клавиатуре виртуального фортепиано. Игра идет на время.

Данный ресурс хорош тем, что учащиеся, при затруднении в выполнении домашних заданий, могут просмотреть основную теоретическую информацию и самостоятельно разобраться в возникшей проблеме.

<http://solfa.ru>

Это один из самых удобных ресурсов для написания диктантов, как мелодических, так и гармонических. На сайте размещено более трёх тысяч мелодических диктантов, разделённых на уровни (с 1 по 15), по тональностям, по размерам и по голосам. Также можно выбрать определённый сборник из списка представленных, композитора (отечественного или зарубежного) и этнографическую принадлежность диктанта. К каждому диктанту прилагаются ноты, которые можно просмотреть для проверки своих навыков. Аудиофайл можно прослушать в не только в классическом исполнении фортепиано, но и в исполнении других инструментов, например электропианино, органа, арфы, челесты, аккордеона, джаз-гитары, что позволяет значительно разнообразить процесс написания диктанта.

Гармонические диктанты представлены на сайте аккордовыми последовательностями на различные темы: от трезвучий с обращениями до отклонений и модуляций в родственные тональности.



Данный сайт также можно использовать для подготовки выпускников к экзаменам и к поступлению в музыкальный колледж, так как здесь представлены теоретические понятия, основные вопросы по гармонии и теории музыки и музыкальным формам. Всё это изложено в краткой, понятной форме, памятки по гармонии составлены в виде таблиц. В разделе «Музыкальные формы» на каждую тему дан нотный пример.

Таким образом, интегрирование мультимедийных технологий и традиционных форм и методов обучения порождает появление новых форм и методов, призванные реализовать идеи личностно-ориентированного обучения, повышения эффективности и качества учебно-образовательного и учебно-воспитательного процесса.

Применение информационных технологий открывает огромные возможности для творческой деятельности как обучаемых, так и преподавателей, инициирует процессы развития наглядно-образного и теоретического мышления, благоприятно влияет на развитие творческого и интеллектуального потенциала учащихся.

Литература

1. Б. Алексеев, Д. Блюм «Систематический курс музыкального диктанта».
2. А. Варфоломос «Пение в курсе сольфеджио».
3. П. Вейс «Ступеньки в музыку».
4. Е. В. Давыдова «Методика преподавания музыкального диктанта».
5. Е.В. Давыдова «Методика преподавания сольфеджио».
6. Л. Масленникова «Интенсивный курс сольфеджио».
7. Ж. Металлиди, А. Перцовская Музыкальные диктанты для ДМШ.



Большакова Ольга Леонидовна
«Задачи речевого общения в классах музыкального исполнительства»

Большакова О.Л. – преподаватель
МБУ ДО "Детская школа искусств № 34"
Россия, Архангельская область, г. Северодвинск

Аннотация: В статье кратко рассмотрены основные аспекты процесса речевого общения в рамках уроков в инструментальных классах ДШИ и ДМШ. Обозначены роль и значение речевого содержания урока в развитии ученика. Поднят вопрос о педагогических возможностях речевого ресурса при решении развивающих и учебных задач.

Тема, которая затронута в данной статье, очень обширна. Поскольку процесс обучения в классах музыкального исполнительства (как и любой процесс обучения) невозможен без использования речи. Очевидно, что речь преподавателя, направленная на решение учебных задач, задач исполнительского роста и ученического развития, в той или иной мере включает в себя разные моменты, а именно:

- определённые узкопрофессиональные выражения и точные понятия, чёткие сравнения прочно закрепляются в речевом общении урока; эти выражения «воспитывают» и формируют технологический характер работы на инструменте.

(Особенно важно наличие таких конкретных деталей в характере речи на начальном этапе, когда «идёт базовое формирование» посадки, постановки рук и звука, игровых навыков).

- общение с музыкальной грамотой и работа над музыкальной формой предполагают точное понимание определений (фраза, мотив, реприза, и др.), жанров, нюансов, графических знаков, их название, значение и расшифровку.

- развитие художественного мышления и работа над убедительностью музыкального исполнения предполагают такие особенности речевого общения, когда ведущим фактором является общая эрудиция самого преподавателя, его творческие представления, убеждения, взгляды, идеи, личные наблюдения, выводы и знания.

Безусловно, эти моменты речевого содержания **взаимодополняют** друг друга, **пересекаются** и являются в результате средством, влияющим как на технологическое продвижение ученика, так и на развитие его эмоциональной и интеллектуальной сфер.



Узкопрофессиональные объяснения, направленные на формирование исполнителя:

- активно влияют на психику ученика;
- создают определённые предпосылки для принятия им тех или иных решений;
- побуждают к конкретному действию.

Почти каждое слово, каждое выражение многозначно и обладает помимо общепринятой и одинаковой для всех основы, способностью вызывать индивидуальные, порой непредвиденные представления и ассоциации.

Например, произнесённая просьба: «Крепче поставь палец на гриф» - ведёт у некоторых учеников к определённой зажатости, связанной с чрезмерными усилиями. При неудачах ученика во время позиционных переходов, преподаватель автоматически может заметить: «На этот лад ты не попал». И это понятие «попасть», вызывает у некоторых детей такую **ненужную** психологическую реакцию, когда движения сковываются, и значительно лучшего результата добиться становится трудней.

Таким образом, в ряде случаев «профессиональное» толкование преподавателем какого-либо слова-понятия может **не совпадать** с уже известной ребёнку «расшифровкой», приобретённой в результате его повседневной жизненной практики.

Поэтому, можно говорить о том, что подбор речевых средств на уроке является **самостоятельной методической задачей**.

Для этого слово должно нести в себе:

- ключевой смысл
- целенаправленную образную ассоциацию, отражающую суть необходимых действий
- точное сравнение.

Бесспорно, что словесные пояснения и образные сравнения только тогда достигают цели, когда они близки и понятны ученику. Поэтому нужно стараться говорить то, что необходимо данному ребёнку в настоящий момент, **на данном этапе** его развития, учитывая возраст ученика, его знания, его физиологические особенности, его интересы и даже темперамент.

Например, на уроках с младшими школьниками хорошо «работают» выражения, подобные следующим: «Прижмись к струне подушкой пальца как можно плотней. Представь, что ты давишь в мягкий разогретый пластилин». «Ты сейчас подцепил струну крючком или соскользнул с неё?».



«Запястье - это мостик, который не должен проваливаться». «Представь, что у ладошки есть глаза. Куда твоя ладошка сейчас смотрит - в потолок или на пятку грифа?» и т.п. (Понятно, что подобные технологические задачи с 11-летним учеником будут решаться в ином речевом ключе).

Урок с инструменталистом, конечно, невозможен без оперирования конкретными деталями музыкального языка и использования элементарных общемузыкальных теоретических знаний. Сегодня мы являемся свидетелями процесса перехода от «школы объяснения» к «школе развития».

Поэтому, продумывая возможности подачи сухого теоретического материала, актуально искать пути проблемных методов. Речь, содержащая конкретные вопросы, может вызвать живой эмоциональный интерес со стороны ученика. Цепью вопросов-ответов можно «подводить» ученика к осознанию тех или иных определений, к заключению выводов, когда очевидное ребёнок открывает для себя сам.

В данном случае речь решает **развивающие задачи**. На первых уроках не стоит грузить ученика знаниями и обилием профессиональных речевых выражений. Вообще, на уроках с начинающими важно дать им возможность легко «вплыть» в нотную грамоту и начальные определения. Как можно больше обращений и вопросов с активизацией работы мысли и внимания! Фразы и вопросы простые, короткие, драматические. Ученик должен абсолютно ясно понимать, что хочет от него преподаватель.

Например: «Покажи струну, которая звучит выше остальных». «Название какой струны спряталось в слове лисица (такси, поляна и др.)?». «Какая струна живёт в окружении «ре» и «си»?». «Если счёт начинается с самой тонкой струны, то какая по счёту самая толстая струна?» и т.п. (на подобных образцах решаются задачи начального знакомства со струнами, их звуковысотными характеристиками и названиями).

Развитие художественной и эмоциональной сторон ребёнка будет проходить намного полноценней и интенсивней, если преподаватель на уроке с учеником в общении с ним и в отношении к нему будет предъявлять себя не узким «урокодателем-функционером», а личностью.

Если увлечён преподаватель - увлекательна его речь, построенная на личных переживаниях и живом заинтересованном общении с учеником. Содержание музыкальных произведений - это огромные возможности использования преподавателем речевых средств. Определяющей задачей здесь является стимулирование ученика на личностное творческое самовыражение.



Например, работая с классическими пьесами гитарных авторов: «Мне очень близка гитарная классика. Потому что в моём представлении она соответствует образу человека с хорошими манерами, обходительной улыбкой, и очень опрятного. Его поведение пристойно и сдержанно, он не машет руками и не позволяет себе чересчур эмоциональных проявлений. Но на его безукоризненном чёрном фраке становится заметной даже маленькая пушинка. Так и в гитарной классике - малейшая неточность любого характера сразу слышна. Как ты думаешь, что делает неряшливой классическую пьеску?»

Слушая преподавателя и общаясь с ним, дети с присущей им обострённой восприимчивостью верят преподавателю, «впитывают» содержание его речи. Важный нюанс: тон и выразительность речи преподавателя должны эмоционально соответствовать образу, настроению, картине, которые он хочет донести до ученика. Если слова и интонационные краски преподавателя несут противоречивую информацию - ученику трудно настроиться на выполнение нужных художественных задач. Например, если о светлой и поэтичной музыке говорить равнодушным тоном - значит не создать на уроке ту атмосферу, ту питательную среду, которая станет естественной предпосылкой для эмоционального и музыкального самовыражения ученика.

Отчего следует, что качество речевой интонационной выразительности преподавателя - это самостоятельное средство педагогического воздействия, от которого во многом зависит степень сближения с художественным материалом.

Таким образом, речевое общение в классах музыкального исполнительства имеет свои определённые задачи: методические, развивающие, воспитывающие. Поэтому и практика речевого общения на уроках должна быть многосторонней и постоянной.

Литература

1. Вопросы методики начального музыкального образования: Сб. статей/Ред. - Сост. В.А Натансон, В.И. Руденко.- М.:Музыка,1981



Будкина Вероника Александровна
«Организация пианистического аппарата в начале обучения на фортепиано. Проблемы репертуара»

Будкина В.А. – преподаватель
МКОУ ДО «Русско-Высоцкая ДШИ»
Россия, Ленинградская область,
Ломоносовский район, с. Русско-Высоцкое

Аннотация: Исследования свидетельствуют о том, что занятия музыкой способствуют творческому развитию личности, воспитывают воображение, интуицию, мышление, формируют эмоциональный мир личности. Раннее обучение музыке является активным средством психического, физического развития ребёнка. «Учителя и учительницы фортепиано! Начинайте не с постановки руки, а с постановки души: как известно у пианистов она помещается в крохотных кончиках пальцев». Натан Перельман.

Исследования свидетельствуют о том, что занятия музыкой способствуют творческому развитию личности, воспитывают воображение, интуицию, мышление, формируют эмоциональный мир личности. Раннее обучение музыке является активным средством психического, физического развития ребёнка.

Современная педагогическая практика свидетельствует, что начинать обучение детей следует раньше, чем это было принято, например, 50 лет назад – с 3-4 лет. Сегодня ритм жизни стал намного активнее, прежде всего вследствие внедрения компьютеров, мультимедийных технологий, прогрессивных средств коммуникации и т.д. Всё это способствует новому видению и ощущению мира у детей.

Если до недавнего времени возрастная планка начального обучения предполагала 6-7 лет, то в наше время она значительно снизилась.

В настоящее время существует очень небольшое число работ, посвященных данной теме. Это: «За роялем без слёз, или я детский педагог» Т.Б Юдовиной-Гальпериной, «Первые уроки музыки и творчества» Е.И. Юдиной, «Рождение игрушки» А. Мыльниковой.

Связано это с тем, что ещё немногие педагоги имеют опыт занятий с детьми младшего дошкольного возраста. Небольшое количество учебных методических материалов по обучению детей с 3-х летнего возраста также свидетельствует об этом. Это труды Смолиной Е.А. «Современный урок,



Шарафутдиновой А. «Малыш за фортепиано», Шуклиной Т.Г. «Первые шаги юного пианиста», Каузовой А.Г., Николаевой «Теория и методика обучения игре на фортепиано».

«Учителя и учительницы фортепиано! Начинайте не с постановки руки, а с постановки души: как известно у пианистов она помещается в крохотных кончиках пальцев». Натан Перельман.

В начале обучения не следует специально заниматься воспитанием независимости и беглости пальцев. Не стоит ориентировать ребёнка на руку педагога. У всех людей природа рук разная. Несмотря на то, что одни педагоги требуют от детей держать кисть высоко, другие – низко, некоторые добиваются того, чтобы кисть была на одной высоте с клавиатурой, всё равно у каждого есть свой индивидуальный, излюбленный способ вести кисти. Способ ведения кисти каждый раз подсказан природой, индивидуальными особенностями строения ладони и пальцев. Исходя из этого, нужно подбирать ученику тот способ игры, который ближе ему, даже если он абсолютно не свойствен педагогу.

В монографии В. Николаевой «Шопен – педагог»³ описано, как великий Шопен относился к этой проблеме, о которой идёт речь. «Исходя из различия в строении пальцев, Шопен предлагал не портить их индивидуальность, а старался развить естественные качества. Среднему «третьему» пальцу он отводит наряду с крайними пальцами роль опоры руки. Четвёртый палец им образно назван «сиамским близнецом» третьего. Поставленное Шопеном многоточие после слова «второй», объясняется тем, что он не нашёл определения, которое бы соответствовало назначению указательного пальца, своего рода «лоцмана», направляющего движения руки»⁴.

«При переходе к игре на инструменте, следует учитывать, что пальцы разной длины. Первый – самый короткий. Исходя из этого, можно дать детям упражнение на игру разными парами пальцев (1-2, 1-3, 1-4, 1-5): сначала секундами, потом терциями, квартами и квинтами, в зависимости от ширины и растяжения ладонных мышц. Первый палец – на белой клавише, а другой палец в каждой «паре» – на чёрной. Ребёнок «порхает» по клавиатуре, чередуя октавы. Следует внимательно следить за положением кисти и тем поддерживать её. Это может исказить картинку, и в таком случае педагог не

³ Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика/Из неизданных трудов. Челябинск: Musik Production International /, 2006, стр.128.

⁴ Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика/Из неизданных трудов. Челябинск: Musik Production International /, 2006, стр.129.



увидит природных особенностей рук. Следует мягкими прикосновениями проверить кисти рук, т.к. при напряжении ребёнок ищет опору в крайних пальцах.

Наиболее активная правая рука, как правило, отталкивается не «от плеча», а из «корпуса». Основную нагрузку при этом несут самые сильные и выносливые мышцы плеча, спины, груди, плечевого пояса. Эти мышцы играют важную роль в работе пианиста, они укрепляют и уравнивают плечевой сустав, удерживают руку на нужном уровне, направляют её.

Так же важно, чтобы внимание не слишком концентрировалось на клавиатуре и пальцах. Особо важно учитывать, что дети растут, и растёт рука, меняется конфигурация ладони и пальцев, длина пальцев. Каждый раз, после перерывов, каникул, надо внимательно смотреть: не трудно ли играть ребёнку, сравнивать с тем, как он играл в прошлом году, посоветовать новое положение руки. Лучше не говорить о самой руке, а обратить внимание на звукоизвлечение».⁵

При обучении игре на фортепиано важен правильный выбор репертуара. Репертуар для начального обучения должен отвечать «логике усвоения ребёнком материала», что должны учитываться индивидуальные особенности конкретного ученика, что «строго и сурово» отобранная для обучения, должна быть «пусть самой простой, но талантливой».⁶

На первом этапе работы педагогу необходимо найти тонкие и эмоционально впечатляющие ассоциативные связи с миром образов, знакомых ребёнку.

При выборе репертуара необходимо учитывать не только пианистические и музыкальные задачи, но и черты характера ребёнка, его интеллект, артистизм, темперамент, душевные качества, наклонности. Предложив вялому и медлительному ребёнку эмоциональную и подвижную пьесу, вряд ли можно ждать успеха. Такие произведения можно проигрывать в классе, но на концерт выносить следует более спокойные (и наоборот).

Подвижному и возбужденному можно рекомендовать философские и более сдержанные произведения при игре в классе.

⁵Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика/Из неизданных трудов. Челябинск: Musik Production International /, 2006, стр.129.

⁶Юдовина-Гальперина Т.Б. За роялем без слёз или я детский педагог. СПб.: Союз художников, 2002 стр.124.



К творческим поискам художественных образов побуждает ребенка высокий репертуарный уровень. Малоинтересный репертуар, который не соответствует уровню интеллекта, снижает стремление заниматься музыкой.

Форма самовыражения ребёнка позволяет педагогу глубже понять его личность, почувствовать скрытые черты характера и, опираясь на лучшие стороны его души, преодолеть развитие отрицательных качеств.

Чтобы познакомить детей с разнообразием музыкальной литературы, следует давать как можно больше обширный репертуар. Следовательно, для этого нужны переложения, соответствующие детским пианистическим возможностям.

Чтобы ввести детей в мир музыкальных шедевров, можно использовать приём эскизной игры в четыре руки. Материалом для такой игры служат облегчённые переложения классических произведений. Например, «Прыг-скок» на мотив из Второй венгерской рапсодии Ф. Листа (им. А.Д. Артоболевская. Первая встреча с музыкой. М., 1986), разнообразные переложения Л.С. Лиховицкой. К сожалению, таких переложений мало, и они редко бывают удачными.

Можно использовать издания, такие как австрийские выпуски «Игра на фортепиано» («Easy piano classics»), которые дают возможность познакомиться с многочисленными произведениями Бетховена, Шуберта, Чайковского, Грига, Дворжака, Дебюсси, а также регтаймами, блюзами, «лёгкие классические пьесы для фортепиано» под редакцией Джеймса Бастьена, изданные в Калифорнии.

Какие же учебные пособия сегодня актуальны? Исходя из содержания автореферата диссертации на соискание учёной степени кандидата педагогических наук, И.С. Аврамковой, мы отметили:

– «фортепианная тетрадь юного музыканта», сост. М. Глушенко (Музыка, 1990).

– «Начинаю играть на рояле». Сост. Березовский Б., Бозенков А., Сухоцкая Е. (Спб.: Издательство «Культинформпресс», 1992).

Пособие «Фортепианная тетрадь юного музыканта» М. Глушенко, рассчитанное на первые два года обучения, призвано помочь педагогу переосмыслить, а также уточнить содержание и методы обучения начинающих пианистов; обогатить учебный процесс различными элементами музицирования, способствующими общему музыкальному развитию ребёнка, расширить и разнообразить педагогический репертуар.

Учебное пособие, прочно вошедшее в практику преподавания фортепиано в ДМШ и ДШИ Санкт-Петербурга - «Начинаю играть на рояле». Особенности пособия заключаются в том, что оно включает в себя



необходимый материал, обеспечивающий развитие музыкальных способностей художественного вкуса ребёнка и приобретения им пианистических навыков в процессе начального этапа обучения. В выборе материала для данного пособия составители опирались на принципы системности и последовательности, с учётом дифференцированного подхода к учащимся. Красочность образов пробуждает творческую фантазию ребёнка и доступность восприятия.

Помимо выбора репертуара встаёт проблема поиска творческих заданий. У детей, как правило, существует потребность к самореализации и приобщению к творчеству. Поэтому, если на уроках использовать различные творческие задания, направленные на развитие актёрского импровизаторского мастерства, культуры исполнения, навыков абстрактного мышления, речевой интонационной выразительности, то всё это обогатит урок.

По нашему мнению, если использовать творческие задания на уроках музыки, в частности Е.А. Смолиной [см. прилож. 1], то они благоприятно повлияют на детей. Эти задания будут полезны и эффективны как для младшего, так и среднего возрастов. Они предлагаются в порядке усложнения. Мы считаем, что молодому педагогу эти задания будут интересны.

Творческие задания на начальном этапе обучения очень важны, т.к. в них ребёнок совершенствуется, раскрывает свой творческий потенциал.

Основой процесса обучения игре на фортепиано является работа над музыкальным произведением. При изучении различных произведений учащиеся с первых классов знакомятся с музыкальной речью, её выразительным значением, её строением, приобретают первые исполнительные навыки, развивают музыкальную память, исполнительское внимание и чувство музыкальной формы и т.п. По мере своего развития учащиеся на материале произведений постепенно овладевают исполнительской техникой, развивают весь комплекс музыкальных способностей. Учатся вникать в сущность музыкальных образов: постепенно самостоятельно трактовать произведение, слышать жанровые и стилевые особенности.

Так как в классе фортепиано обучаются различные по степени и характеру учащиеся, то станет ясно, какое большое количество разнообразных художественно-пианистических приёмов должен будет применить педагог во всех случаях.

Начинающему педагогическую деятельность музыканту часто кажется, что все эти приёмы предвидеть невозможно, да и вряд ли



целесообразно. Педагогу необходимо знать общие принципы, по отношению к которым каждый данный случай является частным, единичным проявлением.

Педагог-музыкант должен хорошо знать основные принципы работы над музыкальным произведением, которые сложились в практике российских фортепианных школ. Он должен уметь практически проверить найденные им педагогические приёмы. В этом случае можно правильно ориентироваться в возникших заданиях, «импровизировать» с наибольшей непосредственностью и свободой.

Педагог должен научить ученика вникать в содержание музыкального произведения на основе вдумчивого изучения нотного текста и дополнительных материалов, разбираться в его идее, характере и типе развития музыкальных образов, в стилевых и жанровых особенностях. Замечания педагога должны быть творческими, вызывающие эмоциональный отклик. Исполнение тогда будет содержательным.

Литература

1. Аврамкова И.С. Педагогические инновации в системе начального обучения игре на фортепиано. Автореферат дис. На соиск...канд. Наук. СПб., 2007.
2. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. М., 1986.-103 с.
3. Геталова О., Визная И. В музыку с радостью. СПб.: Композитор, 1997.
4. Геталова О. Секреты Дилидона. Учебное пособие. СПб.: Композитор, 1999.
5. Глушенко М. Фортепианная тетрадь юного музыканта. Л.: Музыка, 1990.
6. Гульянц Е.И. Музыкальная грамота. К.: ГИППВ, 1998. -128 с.
7. Жигало Е., Казанская Е. Музыка. Фантазия. Игра/Учебное пособие по ритмике, сольфеджио, слушанию музыки. СПб.: Композитор, 1999. Вып. 1.
8. Кабалевский Д.Б. Как рассказать детям о музыке. М.: Музыка, 1989, стр. 22-23.
9. Каузова А.Г., Николаева А.И. Теория и методика обучения игре на фортепиано. М.: Владос, 2001.
10. Куляшова А.М. Проблема развития музыкальных способностей младших школьников в отечественной педагогике 80-90 годов XX века. Автореферат дис. на соиск...канд. наук. Спб., 2007.
11. Монография «Шопен-педагог». Л.: Музыка, 1978.



12. Михайлова М.А. Развитие музыкальных способностей детей. Я.: Академия развития, 1997. – 240 с.
13. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М., 1988.
14. Овсянкина Г.П. Музыкальная психология. Учебник для факультетов музыки педагогических университетов, консерваторий и гуманитарных вузов. СПб.: Союз Художников, 2007.
15. Оськина С.Е. Парнес Д.Г. Музыкальный слух: Теория и методика развития и совершенствования. Аст, 2001.
16. Пчелкина Т. Диагностика и развитие музыкальных способностей/дидактические игры. М.: Чистые пруды, 2006. - 32 с.
17. Музыкальная психология: методический журнал для музыкантов, психологов и терапевтов/ред. В.И. Петрушина. М, 2007. Вып. №1.
18. Сотникова О. Я учусь играть. СПб.: Союз художников, 2001.
19. Тарасова К.В. Онтогенез музыкальных способностей. М., 1988.
20. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.: Владос, 2004. Изд-е 2-е.
21. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М.: Academia, 2003.
22. Чкаусели Т. Начинаем играть на фортепиано. 2002.
23. Шарафутдинова А.В. Малыш за фортепиано. СПб: Гармония, 2006.- 73.
24. Шуклина Т.Г. Первые шаги юного пианиста (из опыта работы с начинающими). ДМШ города Приозерска, Лен. обл., 2001.
25. Щапов А.П. Фортепианная педагогика. М.: Советская Россия, 1960.- 172 с.



Вайткус Надежда Владимировна
«Технология исполнения и основные технические трудности в пьесах композиторов-романтиков на примере репертуара старших классов в классе фортепиано»

Вайткус Н.В. – преподаватель инструментального исполнительства
МБОУ ДО Музыкальная школа №1 им. А.Н. Волковой
Россия, Мурманская область, г. Мурманск

Аннотация: Краткая статья о преодолении технических сложностей при разучивании произведений разных жанров. Исторические справки о стиле и эпохе написания пьес. Структурный разбор формы изучаемого материала.

С. Рахманинов «Итальянская полька»

Данная пьеса относится к примерному репертуару 4-5 класса по дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе «Фортепиано».

В этих классах учащиеся имеют сознательное отношение к работе над музыкальным произведением. Что касается технической оснащенности, к 4-5 году занятий моторика ученика подчиняется художественным целям исполнительства, поэтому следует приучать ученика понимать каждый пассаж как движение мелодии. Общеизвестно, что техника пианиста - не цель, а средство в достижении художественного результата. Ловкость, беглость, точность движений имеют ценность, если ученик слышит и понимает смысл исполняемого, если он обладает «звучащей» техникой (из ДПОП). Яркие примеры фортепианных классиков также способствуют увлеченной работе и развитию технических и музыкальных навыков.

В 1909 году Рахманинов совершил большое концертное турне по Америке и Канаде, выступая как пианист и дирижёр. Был написан третий фортепианный концерт. После революции 1917 года Рахманинов покинул Россию. 1918 года вместе с семьёй отплыл в Нью-Йорк. Местом постоянного жительства избрал США, много гастролировал в Америке и в Европе и вскоре был признан одним из величайших пианистов своей эпохи и крупнейшим дирижёром. Рахманинов написал Итальянскую польку в 1906 году, будучи с женой и дочкой в Италии.

ПОЛЬКА – это быстрый, живой танец, а также жанр танцевальной музыки. Название танца произошло от чешского слова *půlka*, означающего



"половинный шаг", поскольку ритм польки требует быстро переступать с ноги на ногу. Итальянская полька написана в простой трехчастной форме.

Первая часть d-moll. Период - 16 тактов. Он состоит из двух предложений по 8 тактов с серединным и заключительным кадансом. Вторая часть D-dur. Состоит из двух периодов по 16 тактов. В свою очередь каждый период делится на два предложения по 8 тактов.

Третья часть – реприза. Возвращает нас в начальную тональность. Является точным повторением первой части. Схема A + B1B2 + A.

Это произведение имеет большое значение в творческом развитии ребёнка.

Цель: познакомить учащихся с танцами разных народов на примере музыкальных произведений. Сопоставить разные танцы, выявить сходные и различные черты в их музыке, создать свои определения музыкальных понятий. Развивать способность вслушиваться в характер музыки размышлять, используя разнообразные виды музыкально практической деятельности, развивать творческое мышление, внимание, память. Способствовать формированию духовной культуры учащихся, воспитанию коммуникативных качеств личности, интереса и уважения к музыкальной культуре разных стран и народов.

В основе произведения бытовой народный танец. Темп быстрый, оживлённый. Части отличаются по характеру и построению. Первая часть написана в тональности d-moll – это накладывает отпечаток задумчивости, мечтательности. Ритм чёткий, упругий. Партия правой руки исполняется легко и чётко. Мелодия первой части заканчивается на движении мелодической линии вверх, но при этом нужно исполнить с ослаблением звучности.

Вторая часть противоположна первой. Носит светлый, блестящий характер. Написана в одноимённом мажоре.

Начинается из-за такта, как и первая часть. Для хорошего запоминания вторую часть можно условно разбить на два построения. Первое построение характеризуется стремительным, непрерывным движением.

Акомпанемент – четкое стаккато. Мелодия написана шестнадцатыми, волнообразными движениями вверх вниз, которые сопровождаются усилением и ослаблением звучания.

Трудность для ученика заключается в сохранении ритмической ровности.

Для освоения технической сложности рекомендуется играть гамму D-dur в разных темпах и всеми штрихами. Рекомендуется исполнять первое



построение второй части единым штрихом *legato*, чтобы избежать разрывов в мелодии.

Второе построение начинается также из-за такта. Акценты исполняются не так как в первой части. Здесь они звонкие, яркие и подчёркивают жизнеутверждающий характер пьесы. Техническую трудность составляют взлёты мелодии на октаву вверх. Их нужно учить отдельно и выбрать удобную аппликатуру, добиться лёгкости их исполнения. В этих местах допустима небольшая ритмическая свобода. Заканчивается вторая часть взлётом мелодии вверх и усилением звучности.

Завершается всё произведение повторением первой части.

Ф. Шопен Ноктюрн до-диез минор «Посмертный» op.

В XIX столетии наиболее популярными произведениями Шопена были ноктюрны (наравне, пожалуй, с вальсами). Наше время пересмотрело и прокорректировало эту оценку. При всех бесспорных художественных достоинствах шопеновских ноктюрнов, они не могут претендовать на большее значение, чем другие области творчества композитора. И все же нетрудно понять предпочтение, отдававшееся современниками Шопена именно этому жанру. В ноктюрнах, в самом деле, сконцентрировалось интимное, лирическое начало шопеновского искусства, столь типичное для новой романтической эстетики. Здесь же с почти подчеркнутой ясностью проявились и особенности новейшего камерного пианизма, и черты салонного изящества, воспринимаемого как антипод вульгарной эстрадности, распространенной в виртуозной фортепианной музыке того времени. Наконец, в силу некоторых своих стилистических особенностей (о которых подробнее будет речь дальше), ноктюрны Шопена отличались особенно непосредственной доступностью.

Жанр ноктюрна имеет старинные традиции. Первоначально это был культовый вид музыки, возникший в литургии как часть заутрени*.

* *Notte* (ит.) – ночь. Отсюда *notturmo*.

На протяжении веков он не выходил за пределы церковного искусства. Светские композиторы заинтересовались им только в XVIII столетии, и уже в творческом наследии Гайдна имеется множество ноктюрнов, в том числе и для шарманки. (Правда, по своему характеру и образному содержанию они далеки от этого жанра в нашем современном представлении). Высокопоэтический образец ноктюрна предромантического века мы встречаем в опере Гретри «Ричард Львиное Сердце» в виде оркестровой картины ночи. Однако ни в оркестровой, ни в вокальной музыке этот жанр в дальнейшем не утвердился. Романтическая эстетика, тяготеющая к



таинственному, неопределенному миру теней и полусвета, к миру ночных грез и мечтаний, естественно, должна была возродить этот, до того второстепенный, вид музыки. И в самом деле, Шопен как сочинитель ноктюрнов имел предшественников в лице композиторов разных национальных школ: ирландца Джона Филда, которого принято считать родоначальником фортепианного ноктюрна, польки Марии Шимановской, чеха Войтеха Йировеца. Произведения последнего Шопен, вероятно, знал, хотя его собственные ноктюрны ближе всего к виду, разработанному Филдом. Все достижения предшественников в этой области отступили далеко на задний план, после того как Шопен вознес жанр ноктюрна на небывалую художественную высоту, сделав его одним из ярчайших выразителей лирического начала в инструментальной музыке романтического стиля.

Музыка и образ Шопена - это особое явление в искусстве. Композитор, связавший почти все свое творчество с фортепиано, стал символом романтического стиля, эталоном "возвышенных чувств". Именно на его произведениях зиждется техника игры на рояле: мастерское владение звуком, "дыхание" рук, воспитание чувства меры.

Играйте эмоционально. Шопен исполнял музыкальные произведения, как если бы он писал картины. Многие современники отмечают это. Он передавал тончайшие оттенки чувства, ему присуща изысканная нюансировка, избегание излишней акцентуации. Динамика Шопена - это звуковая градация от *pp* до *f*. За счет того, что он умел играть произведения на грани слышимости, его *f* не требовало значительных усилий. Но даже играя *pianissimo*, композитор умел отделить звуки один от другого, музыка не превращалась в смесь наложенных звуков.

Педализация - также очень важный штрих исполнения Шопена. Он указывает педалью протяженность дальних басов, гармонические объединения, звучащие паузы, *staccato*. Композитор очень подробно записывает педаль, при этом оставляя исполнителю свободу ее использования (с запозданием, для смешения гармонических функций и т.д.).

Избегайте дробления на слишком маленькие музыкальные фразы. Фразировка при исполнении Шопена - подобие речи: предложения, смысловые паузы. Вычурной фразировке он предпочитал естественную, лишенную декламационности, напыщенности и фальши. Особое внимание нужно обратить на понимание композитором музыкального высказывания, на использование лиг. Очень важно "досказать фразу", причем правая и левая



руки не всегда совпадают, иногда мелодия и бас разнохарактерны - это и подчеркивается фразировкой.

Дифференциация на фразы происходит также при помощи фактуры и динамики. Важно анализировать мысль композитора, рассматривая его указания по структуре произведения. Обратите внимание на аппликатуру. Самые известные принципы шопеновской аппликатуры:

- охват возможно большего количества клавиш при одном положении руки;
- принципиально новое использование крайних пальцев на черных клавишах;
- взятие нот первым пальцем после пятого и наоборот;
- последовательное извлечение одним пальцем нескольких звуков, применение "скольжения";
- перекладывание через короткие пальцы более длинных;
- использование звуковых возможностей каждого пальца.



Власенко Марина Юрьевна
**«Формирование навыков самоорганизации у учащихся класса домры
начального этапа обучения в процессе самостоятельной домашней
работы»**

Власенко М.Ю. – преподаватель
высшей квалификационной категории
МБУ ДО ДШИ № 4 г. Мурманска
Россия, Мурманская область, г. Мурманск

Аннотация: Данная работа представляет собой методическое сообщение. Написана в форме реферата. Цель создания работы - повышение эффективности обучения в классе домры.

Традиционная система обучения на музыкальном инструменте в учреждении дополнительного образования складывается из нескольких основных элементов: аудиторные занятия с преподавателем, самостоятельная работа учащихся, творческая практика.

В данной работе речь пойдет о самостоятельной домашней работе учащихся, о том самом процессе, при котором положительный результат невозможен без устойчивой самоорганизации ребенка.

Обучение на музыкальном инструменте – это целенаправленный и мотивированный процесс, поэтому задача преподавателя состоит в том, чтобы включить каждого учащегося в деятельность, обеспечивающую формирование и развитие познавательных потребностей, стремление к овладению приемами самоорганизации.

Самоорганизация – это свойство личности мобилизовать себя, целеустремленно, активно использовать все свои возможности для достижения промежуточных и конечных целей, рационально используя при этом время, силы, средства. Навыки самоорганизации вполне можно развивать и делать это нужно с раннего возраста.

На начальном этапе обучения в классе домры занимаются дети в возрасте от 7 до 10 лет. Это дети младшего школьного возраста, у которых не сформирована или слабо сформирована потребность в осознанной, самостоятельной организации собственной деятельности. Они более зависимы от ситуации и мнения окружающих людей, их цели и планы действий вырабатываются под влиянием других людей, несамостоятельно, при отсутствии посторонней помощи у них неизбежно возникают проблемы в организации собственной деятельности.



Прежде всего в этот период у детей совершенствуется работа головного мозга и нервной системы. Тем не менее, специфические отделы головного мозга, отвечающие за регуляцию и контроль поведения, еще не сформированы до конца. Именно поэтому учащиеся младшего школьного возраста не способны длительно сосредотачиваться и легко отвлекаются, очень эмоциональны и возбудимы. Преподавателю, работающему с маленькими домристами очень важно заинтересовать их сразу, с первых уроков.

Значение начального периода в обучении на музыкальном инструменте очень важно. Именно в первые месяцы нужно суметь не только увлечь ребенка музыкальными занятиями, но и выработать у него привычку трудиться. Трудиться не только на уроке, но и дома.

Довольно часто родители жалуются на нежелание ребёнка качественно выполнять домашнее задание. Если возникла такая проблема, значит, учащийся нуждается в поддержке со стороны преподавателя и родителей. Невыполнение детьми домашних заданий бывает частым явлением. В подавляющем большинстве, причина этого кроется не в безответственности или лени учащегося, а в непонимании задания, в незнании, как подойти к разучиванию пьесы или упражнения и добиться хорошего результата. Для того чтобы ребенок мог без особых затруднений выполнить домашнее задание, преподаватель на уроке обязан убедиться в том, что ребенок усвоил материал, дать ему четкое и конкретное задание, сделав записи в дневнике. Чем интенсивней самостоятельная работа учащегося на уроке, тем эффективней она в домашних условиях.

Важнейшим условием продуктивной и качественной самостоятельной работы учащегося является ясная постановка задач, стоящих перед ним. От того, насколько четко педагог сформулирует их, определит последовательность выполнения и конкретизирует, зависит успех домашних занятий учащегося. Необходимо помнить, что учить навыкам самостоятельной работы следует на уроках. Любое новое задание, предлагаемое для отработки дома, должно опираться на усвоенное ранее под руководством преподавателя.

Домашние задания даются с первых уроков. Пока ребенок не может устойчиво зафиксировать домру в нужном положении и не владеет навыками постановки аппарата, даются задания по изучению музыкальной грамоты:

- расстановка тактовых черточек в тексте с несложным размером;
- выделение в тактах сильных и слабых долей;
- составление различных слов, в состав которых входят названия нот;
- изображение музыкального образа в рисунке.



Учащийся должен понимать и привыкать к тому, что после каждого аудиторного занятия с преподавателем последует самостоятельная домашняя работа, которая затем будет проконтролирована и оценена. Одной из приоритетных задач преподавателя является воспитание у учащегося привычки к неукоснительному и систематическому приготовлению домашнего задания.

Для домашних занятий учащемуся необходимо уяснить, что проигрывание пьес от начала до конца много пользы не принесет. Только в первые недели обучения, когда музыкальные пьесы представляют собой простейшие комбинации нескольких музыкальных звуков, проигрывание подобных пьесок от начала и до конца имеет логический и практический смысл.

Необходимое количество времени, которое ребенок должен отдавать домашним занятиям, зависит от возраста ученика и его одаренности, сложности задания, а также от того этапа обучения, на котором ученик находится. Только регулярные занятия приносят пользу. Если ребенок занимается только перед уроком, такая работа всегда бывает малоэффективна, и, чаще всего, то, что достигнуто совместными усилиями учащегося и преподавателя на уроке, забывается. Если же ребенок уделяет домашним занятиям хотя бы небольшое количество времени, но каждый день – это уже шаг к успеху.

Система самостоятельной домашней работы должна быть четкой и правильной. Тогда у ребёнка обязательно появится мотивация к обучению, стимул к дальнейшему развитию, приобщению к новому репертуару и к техническому росту.

Не только от преподавателя, но и от самих родителей зависит то, насколько успешно ребенок будет осваивать инструмент. Именно родителям необходимо обратить внимание на те важные моменты в организации домашних занятий, зная и выполняя которые, можно серьезно помочь своему ребенку. Самое главное – создать комфортную атмосферу, наладить режим дня.

День современных детей зачастую насыщен и даже перегружен. Ребенок многое забывает, не успевает, не понимает, когда нужно начать выполнять то или иное дело, и сколько времени оно может занять. У ребенка совершенно иные представления о времени. День для него длится бесконечно долго, и он уверен, что все еще успеет. Организация режима дня позволяет ребенку легче справляться с учебной нагрузкой, защищает нервную систему от переутомления.



Прежде всего, занятия дома должны быть лишены школьной напряженности, ребенок может встать и подвигаться, как ему хочется. Дома родители не ставят оценок. Безоценочность рождает атмосферу свободы, спокойствия, творчества, безопасности, в которой можно учиться в ситуации поддержки и веры в успех, а не стресса. Домашние занятия могут организовываться с учетом индивидуальных способностей работоспособности ребенка. Для некоторых детей характерна так называемая эпизодическая работоспособность, при которой ребенок может удерживать внимание на отработке какого-либо музыкального материала всего несколько минут, а затем отвлекается, давая своей нервной системе перерыв для восстановления. Особенно полезен индивидуальный подход к гиперактивным или слишком тревожным детям. При домашних занятиях важно не заставлять ребенка подолгу заниматься каким-либо одним упражнением или пьесой. Лучше позаниматься небольшое количество времени, но серьезно, затем сделать небольшой перерыв.

Безусловно, положительным моментом является присутствие родителей на уроках, чтобы они записывали все замечания педагога и как бы учились вместе с ребенком. Но, если родители не могут присутствовать на уроке, они должны осуществлять контроль по подготовке домашнего задания для ребенка через записи в дневнике. Нужно приучить ребенка к тому, что дневник регулярно просматривается. Необходимо, чтобы ребенок постоянно ощущал заинтересованность в своих успехах со стороны родителей.

При усвоении навыков самоорганизации не стоит рассчитывать на быстрый успех, важно запастись терпением и последовательно отрабатывать детали. Для родителей неременным условием воспитания самоорганизации у ребенка является похвала и поощрение. Некоторые родители постоянно недовольны работой ребенка, не хвалят его, а постоянно ищут недостатки. Нужно хвалить ребенка за любые достижения, пусть даже маленькие, замечать, что уже получилось, и анализировать, над чем еще необходимо поработать. Но самое главное - ребенку необходим личный пример. Если родители сами не ставят для себя цели, не планируют и не контролируют их выполнение, то все усилия по развитию самоорганизации ребенка обречены на провал.

Для выполнения домашнего задания ребенком должны быть созданы определенные условия: отдельная светлая комната, удобный стул, настроенный инструмент (желательно с чехлом), пюпитр (или подставка) для нот, подставка для правой ноги, прорезиненная салфетка, медиаторы.

Нужно помочь ребёнку найти правильный режим работы, выделить место для занятий, определить наилучший порядок подготовки



домашнего задания, воспитать у него стойкую привычку садиться заниматься на инструменте вопреки желанию поиграть или погулять, сформировать умение быстро включиться в работу. Малейшая внутренняя ненастроенность ребёнка или какие-то внешние неудобства могут оказаться серьезной помехой.

Выдающийся пианист и педагог Генрих Нейгауз говорил: «Таланты создавать нельзя, но можно и нужно создавать среду для их проявления и роста». Среда для развития и роста маленького домриста должна быть создана и в классе при работе с преподавателем, и в домашних условиях при самостоятельной работе. Среда не только материальная, но в первую очередь психологическая.

Самостоятельная работа – это не самопроизвольное образование ребёнка, а систематическая, контролируемая преподавателем и родителями самостоятельная деятельность учащегося. Ребенок не рождается самоорганизованным. Это свойство личности ребенка должны воспитать в нем взрослые. Постоянная и непрерывная связь в общении родителей и преподавателя играет огромную роль в обучении маленького домриста, в формировании у него навыков самоорганизации.

Литература

1. Ахьямова И.А. Раннее музыкальное развитие ребенка / И.А. Ахьямова. // Искусство и образование № 2, 2005.
2. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л.А. Баренбойм. – М.: Музыка, 1974. – 335 с.
3. Вольская Т.И. Методические рекомендации в помощь педагогам ДМШ по классу домры. / Т.И. Вольская. – Свердловск, 2005. – 76 с.
4. Вольская Т.И. Особенности организации исполнительского процесса на домре. Вопросы методики и теории. / Т.И. Вольская. – Свердловск, 2008. – Вып. 2.–49 с.
5. Осеннева М.С., Безбородова Л.А. Методика музыкального воспитания младших школьников / М.С. Осеннева, Л.А. Безбородова – М. ИД. «Академия», 2001.
6. Пархоменко В.П. Творческая личность как цель воспитания / В.П. Пархоменко. – Минск: НИО, 1994. – 160 с.
7. Чумакова С.П. Развитие творческих способностей младших школьников: методические рекомендации. / С.П. Чумакова. – Могилев. 2005. – 32с.



Голышкова Ольга Сергеевна
**«Актуальные требования к профессиональным компетенциям
современного педагога дополнительного музыкального образования»**

Голышкова О.С. – преподаватель специального фортепиано
МБУ ДО г. Казани "Детская музыкальная школа № 16
имени О.Л. Лундстрема"
Россия, Республика Татарстан, г. Казань

Аннотация: В статье отражены основные, по мнению автора, требования, которым должен соответствовать педагог, претендующий на успешное взаимодействие с учеником в процессе обучения. Раскрываются некоторые аспекты профессиональной музыкальной деятельности и подходы к ученикам, занимающимся в классе фортепиано.

Положительные изменения в социокультурной жизни нашего общества в полной мере формируются, среди прочего, на занятиях музыкальных дисциплин в учреждениях дополнительного образования.

У детей складываются понятия и представления о музыкальной культуре как неотъемлемой части общемировой духовной культуры, появляются умения в области музыкально-игровой и исполнительской практики, возникают навыки творческого музицирования.

Цель достижения полноценного музыкального образования в учреждениях дополнительного образования детей реализуется при решении задач поддержания интереса к музыкальному искусству в его связи с другими видами искусств, разнообразия проявлений и функционирования музыки в жизни ребёнка, овладении учащимися умениями и навыками в различных видах музыкальной деятельности, личностно-ориентированной направленности музыкального обучения.

Одним из главных принципов массового музыкального образования является понятие интонационно-образной природы музыки, расширение музыкальных представлений, которые позволяют ребёнку лучше осознать многообразие окружающей действительности.

В. Сухомлинский подчеркивал, что музыкальное воспитание – это не формирование музыканта, а прежде всего – воспитание Человека.

Учитывая разнообразие личностных характеристик каждого ученика, педагог может и должен выявить те из них, которые позволят ребёнку наиболее полно и легко освоить намеченный план его музыкального



обучения. Эти умения непосредственно связаны с компетенциями конкретного педагога.

Выделяют различные компетенции педагога: личностно-гуманистические, владение современными педагогическими технологиями, видение реального результата, владение инновационными технологиями, креативность в профессиональной деятельности. Личностно-ориентированный подход к музыкальному обучению предполагает использование этих компетенций в максимальной их взаимосвязи и неразрывности друг с другом.

Таким образом, компетентный педагог всегда действует по ситуации, исходя из личности конкретного ребёнка, избегая устойчивых шаблонов, сложившихся в профессиональной деятельности, однако, не отказываясь от них полностью.

Помимо профессиональных компетенций педагог дополнительного музыкального образования должен уверенно ориентироваться в самых различных областях современного социума. Ведь от масштаба личности педагога, широты его взглядов во многом зависит результат обучения.

Комплекс знаний, умений, навыков, личностных качеств, умело преподнесённых ученику в доступной ему форме, очень важен для достижения высокого уровня результата деятельности самого педагога.

На первое место среди умений педагога можно поставить искусство личного общения. Правильное понимание настроения, душевного состояния, эмоциональности ученика, пришедшего на занятие, дают внимательному педагогу шанс всесторонне и в полном объёме применить имеющиеся у него знания для успешного проведения максимально результативного конкретно-индивидуального занятия.

Также немаловажную роль играют и творческие качества преподавателя, уровень его духовной культуры, его интерес к культурно-значимым мероприятиям, способность к ролевому перевоплощению, артистизм, музыкальный кругозор, общая эрудиция, коммуникативность.

Обязательно нужно иметь в виду, что педагог дополнительного музыкального образования, проводя с учеником много времени с глазу на глаз, создавая обстановку доверия и участия, передаёт ему не только свои знания и умения, но и образ поведения и отношения к работе.

Совершенно справедливо замечание Л.С. Выготского о том, что насколько педагогами учитывается влияние «зоны ближайшего развития», настолько же и зависят успехи учащихся в учёбе и в их умственном развитии.



Педагог по музыкальной специальности становится личным, фактически индивидуальным наставником своего ученика, в чём заключается его коренное и важное отличие от педагогов общего образования.

Особое внимание следует обратить на начальный период обучения, так как именно в это время у ребёнка закладывается отношение как к самому процессу обучения, так и к своей мотивации обучаться далее.

По мнению И. Гофмана «самый исключительный учитель с отличной репутацией будет превосходным преподавателем для продвинутого ученика, но может оказаться неспособным заложить доброкачественный фундамент у начинающего».

При этом начальный период обучения, заключающийся, прежде всего, в адаптации ученика к новым для него понятиям, окружающим предметам, звукам, и подразумевающим создание доверительных отношений с педагогом, не должен быть слишком затянутым по времени. Это поможет избежать эффекта отстранённости ученика от процесса обучения, позволит быстрее вовлечь его в орбиту совместного с педагогом творчества.

Такая ответственность априори подразумевает поддержание своего профессионализма на высоком уровне, для чего педагог должен систематически заниматься самообразованием, посещать мастер-классы, концерты, участвовать в конференциях. Здесь важен как уже имеющийся исследовательский опыт педагога, так и его интерес к познанию нового.

Особым аспектом является самоанализ профессиональной деятельности. Результаты собственной работы с детьми, их достижения обязательно наталкивают вдумчивого педагога к такому анализу, что позволяет ему как-бы со стороны оценить степень своей профессиональной компетенции.

С этой целью постоянное самосовершенствование, посещение курсов повышения квалификации, участие в работе профессиональных методических объединений является однозначно необходимым. Такие способы получения знаний дадут педагогу возможность получить, развить и совершенствовать немаловажные и востребованные функции: компенсаторную, адаптирующую, развивающую, внедренческую, экспертную, информационную, исследовательскую.

Естественно, что такая работа, помимо самоотдачи, потребует от педагога и соблюдения самой жёсткой самодисциплины. Однако полученный результат, помимо поддержания образовательной функции, поможет педагогу как восполнить упущенное в полученном образовании (через компенсаторную функцию), приспособиться к изменяющимся условиям и частично обновить полученные базовые знания (адаптирующая функция), так



и непрерывно обогащать свой творческий потенциал (развивающая функция).

Умение привести полученные знания в действие, адаптировать их к условиям своей профессиональной деятельности – следующая важная задача педагога. Достижение этой цели обеспечит полноценный личностно-ориентированный подход к музыкальному образованию своих подопечных, повысив индивидуальные компетенции и самого педагога.

Суммируя изложенное, можно сделать вывод о том, что современный педагог дополнительного музыкального образования должен обладать поликомпетенциями не только профессионального, но и общекультурного и гуманистического характера.

Через уважительный диалог, при организаторском и направляющем участии педагога, можно достичь конечной цели реализации всех его профессиональных компетенций – ученика, заинтересованного в своём обучении и саморазвитии не только как музыканта, но и как всесторонне формирующейся личности, способной самостоятельно осуществлять самые важные жизненные задачи, осознавая свою роль и ответственность в окружающем мире, культурной среде, обретая свою уникальную личностную неповторимость.



Грудинина Ирина Константиновна
«Из опыта работы со слепыми и слабовидящими детьми в ДШИ №3
города Улан-Удэ»

Грудинина И.К. – преподаватель
МАУ ДО «Детская школа искусств №3» г. Улан-Удэ
Россия, Республика Бурятия, г. Улан-Удэ

В современном мире наметилась тенденция роста числа людей с патологией зрения.

Каждый второй россиянин страдает тем или иным зрительным расстройством. Причинами столь пагубного явления послужили экологические катаклизмы, перегрузки органов зрения при использовании электронных информационных технологий, а также наследственные факторы.

В Конституции РФ и Законе «Об образовании» сказано, что дети с проблемами здоровья имеют равные со всеми права на образование. В связи с этим обеспечение реализации права детей с ограниченными возможностями здоровья на образование рассматривается как одна из важнейших задач государственной политики.

В детской школе искусств №3 г. Улан-Удэ вопрос о необходимости реализации музыкального образования детей с ограниченными возможностями по зрению находит своё практическое решение. Музыка – это не только вид искусства, но и один из способов реабилитации и социализации слабовидящих и незрячих детей.

Так случилось, что детская школа искусств №3 и школа-интернат №62, где обучаются дети с проблемами зрения, находятся в одном административном районе. Учащиеся ДШИ №3 часто проводят в интернате шефские концерты, поэтому родители детей, обучающихся в интернате, стали обращаться в администрацию ДШИ с просьбой организовать группу, в которой бы могли получать музыкальное образование слепые и слабовидящие дети. В 2012 году такая группа была набрана. Так в нашу детскую школу искусств вошло инклюзивное образование. Мы решили взять детей, которые в интернате учились в одном классе. Группа состояла из 7 учащихся. Было удобно, что воспитатель, которая работала с этими детьми, приводила класс на занятия в музыкальную школу. Перед нами стояла задача найти такие методы начального обучения, которые бы были эффективны. К таким детям нужно было найти особый подход, так как у них свой темп и способы усвоения материала.



Учащиеся были протестированы. Основной группе, состоящей из 6 человек, было предложено заниматься на **хоровом отделении**, а ребёнок с отличными музыкальными данными был определён в класс к ЗРК Бурятии, преподавателю - Красиковой Е.И. на **фортепианное отделение**. В классе Красиковой Е.И. уже был ученик, слепой от рождения мальчик, который с отличием окончил нашу школу, поступил в музыкальный колледж, а после окончания колледжа продолжил образование в Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского.

Основным отличием работы с незрячими детьми является тот факт, что при обучении детей с дефектами зрения детская музыкальная школа, наряду с музыкальным воспитанием, выполняет ещё дополнительные задачи компенсирующего характера: реабилитации учащихся с ограниченными возможностями, преодоление ими психологического барьера, укрепление их положительного отношения к миру, утверждения позиции среди зрячих.

Мною, как заведующей отделения «Обязательного фортепиано» было разработано методическое сопровождение этой группы. Так как дети имели совершенно разные способности, в программе были учтены различные уровни обучения.

Методическая работа

Основой методической деятельности преподавателей музыкальных классов является создание общей концепции обучения детей с глубоким нарушением зрения. Особенности организационно-методической деятельности связаны с большой неоднородностью контингента учащихся.

Различные нарушения в физиологии, сопутствующие основному заболеванию (зрению), диктует разделение детей на различные уровни.

1 уровень - слабые музыкальные данные, слабая тактильная чувствительность, плохая координация, нередко аутистический тип поведения. Таким детям мы предложили следующий комплекс обучения. Занятия в хоровом классе, здесь учащиеся занимались в общей группе по возрасту (младший хор), музыкальная литература в общих группах по классам, а также индивидуальные занятия на инструменте (в нашем случае – фортепиано) по желанию ребёнка. Так как в силу возможностей и способностей не все дети могут заниматься на инструменте. С такими детьми цели обучения – музыкальная терапия с элементами обучения.

2 уровень - музыкальные возможности от средних до хороших. Эти дети адаптированы в общении, хорошо воспринимают учебный материал. Вот перечень предметов, который мы предложили этой группе детей. Хоровой класс (занятие в общей группе), сольфеджио (индивидуальное



занятие для слепых, и групповые занятия для слабовидящих), фортепиано (индивидуальные занятия 1 раз в неделю)

3 уровень - очень хорошие музыкальные данные, психофизическое развитие (за исключением зрения) хорошее. Есть эмоционально-творческий потенциал. С такими детьми осуществляли профессиональную направленность обучения. Учащихся перевели на фортепианное отделение с тем количеством педагогических часов которые запланированы в предпрофессиональных программах. Предмет сольфеджио преподаётся у слепых детей индивидуально, а у слабовидящих в общих группах по классам. Остальные предметы - хор, музыкальная литература посещаются с основными группами. То, что была выбрана именно такая личностно ориентированная форма подхода к каждому ребёнку, дала хорошие результаты.

Занятия со слепыми и слабовидящими детьми не возможны без учёта их физиологических и индивидуальных особенностей. Занятие на фортепиано дают возможность ребёнку прикоснуться к музыке, ощутить её «под своими пальцами». Музыка помогает им обрести гармонию, открыть для себя новый мир.

Сложность начального периода обучения заключалась в том, что преподаватели по классу фортепиано не владели системой Брайля. Изучение системы требует достаточно долгого времени. Поэтому мы сделали упор - «игра по слуху». Игровые навыки незрячих формируются на базе слухового опыта через тактильные, двигательные и пространственные ощущения. Полученные таким образом комплексные представления фиксирует хорошо натренированная память. Безусловно, этот период приносит огромную пользу для развития слухового восприятия, музыкального мышления, музыкальной памяти. Были выбраны основные методы инклюзивного обучения.

1) Адаптации педагогических методов с целью активизации функций компенсации утраченного зрения.

2) Обобщение учебного материала на примере конкретного произведения, обеспечивающий творческий рост учащихся.

3) Освоение исполнительских приёмов на основе осязательно-двигательных ощущений, что позволяет глубже сосредоточиться на процессе освоения произведения.

4) При закреплении пройденного материала нашим помощником стал диктофон. Всё, что было пройдено на уроках, ребята закрепляли в самостоятельных занятиях.



Концертная деятельность

Важную роль в обучении играет концертная деятельность учащихся. Концертные выступления рассматриваются нами как способ реабилитации, повышение их социального статуса. Для нашей группы учащихся мы постарались сделать такой проект, который бы длился все годы обучения в ДШИ. Мы решили ежегодно проводить творческий отчётный концерт в школе-интернат, где обучаются все наши учащиеся из группы слепых и слабовидящих детей. В концертном зале собираются учащиеся, педагогические работники, родители. Так как концерты стали традиционными, дети и педагоги увлечённо готовятся к ним. Такая общая творческая работа сплачивает всех. Эти концерты носят ещё просветительский и познавательный характер для слушателей. Ведь учащиеся исполняют фортепианные пьесы, а также вокальные номера. Так как концерты проходят ежегодно слушатели видят профессиональный рост детей обучающихся в музыкальной школе. Но на этом концертная деятельность не ограничивается. Ребята активно принимают участие в профессиональных конкурсах и фестивалях, становясь дипломантами и лауреатами. Впечатляющих результатов добился Халмактанов А. со своим преподавателем Красиковой Е.И.

2016 г. Лауреат 1 премии международного конкурса «Зимняя соната»,

2017 г. Гран-при международного конкурса «Молодые дарования России»,

2018 г. Лауреат 1 премии Санкт-Петербург Всероссийский конкурс «Шаг на встречу»,

2018 г. Лауреат Республиканской премии им Б.Ямпилова.

Учащиеся Агаева Э. и Дабаева С., преподавателя Грудинина И.К. стали дипломантами на открытом конкурсе юных пианистов «Путь к успеху»

Агаева Э. преподаватель Громова Е.А.- 2017 г. заняла 1 место на Всероссийская Олимпиада по сольфеджио в Петрозаводске.

2018 г. 1 место на Всероссийской Олимпиаде по сольфеджио в Санкт-Петербурге «Нота+».

Агаева Э. 2019 г. стала лауреатом II премии на международном конкурсе «Зимняя соната».

Со стороны педагогов принципиально важно дать возможность детям с ограниченными возможностями здоровья проявить себя. Участие в таких фестивалях и конкурсах поднимает самооценку наших детей и способствует их признанию в обществе.

Мы гордимся нашими учащимися. Усилия детей и преподавателей дали отличные результаты. Новые формы обучения, естественно, раздвигают



Творческий проект «Ми Фа Соль»
II Международная методико-педагогическая конференция
«Актуальные проблемы музыкального образования»
среди преподавателей детских музыкальных школ, детских школ искусств
и иных образовательных учреждений
Сайт: <http://mifasol.ru/>
Электронная почта: org@mifasol.ru

рамки привычного педагогического процесса и призваны не только всесторонне развивать способности учащихся но и приобщать их к «живой музыке».



Гуларова Татьяна Анатольевна
«Развитие ладового чувства в младших классах на уроках сольфеджио»

Гуларова Т.А. – преподаватель
по классу теории музыки и фортепиано
МБУ ДО "ДШИ" с. Михайловка
Россия, Приморский край, с. Михайловка

Аннотация: Одна из центральных проблем курса сольфеджио – развитие ладового мышления. Ладовый метод слухового воспитания прочно утвердился в отечественной педагогике с начала XX века. В данной работе рассмотрены вопросы методики воспитания мелодического ладового слуха, основанные на попевочном принципе.

Формирование и развитие ладового чувства является важнейшей задачей предмета сольфеджио на всех этапах обучения. Дифференцированное и сознательное восприятие отношений элементов лада способствует формированию профессионального музыкального слуха, без которого невозможна музыкальная деятельность.

Ладовое чувство – явление комплексное, куда в качестве компонентов входят гармонические (интервальные и аккордовые) последовательности и мелодические соотношения как отдельных звуков, так и их сочетаний (попевок). Одни из них воспринимаются (с разной степенью осознанности) без какой-либо системы в процессе пения одноголосного и двухголосного сольфеджио, слухового анализа, записи диктантов, слушания музыки на уроках музыкальной литературы и в концертных залах. Другие тщательно и целенаправленно формируются педагогом в виде определённых схем, обязательных для пропевания и прослушивания, и находятся под его пристальным контролем.

В практической работе по воспитанию ладового слуха необходима строго продуманная система упражнений и кропотливая, непрерывная работа по их выполнению. Существует целый ряд общеизвестных упражнений, связанных с различными темами курса сольфеджио; многие из них приводятся в учебных пособиях. Однако это не мешает преподавателю пользоваться собственными упражнениями или изменять существующее «на свой вкус». В проработку упражнений каждый преподаватель вносит что-то своё.

Интонируемые упражнения – составная часть каждого урока сольфеджио. В то время как одни упражнения, проработанные в классе и



дома, поются подолгу, постепенно становясь привычными для учащихся, и могут быть спеты по первому требованию преподавателя (перед диктантом, перед сольфеджированием), другие сменяются новыми. В свою очередь, эти «новые» через некоторое время становятся хорошо знакомыми и занимают своё место в строю слуховых и интонационных навыков, пополняя накопленный багаж знаний. Предлагаемое в одной тональности упражнение, как правило, предполагает возможность транспонирования в ряд других тональностей, а также и смену лада.

Кроме того, в музыкальном произведении различные ладоинтонационные обороты могут быть тесно оплетены между собой или, наоборот, какой-либо трудный для пения элемент может встретиться всего один-два раза, да и то на значительном расстоянии. В специальных же упражнениях каждый оборот оказывается как бы вычлененным из произведения и данное упражнение посвящено только ему одному.

В своей практике на уроках сольфеджио я использую следующую систему попевок, которую дети хорошо запоминают.

I этап. Пение устойчивых звуков

Устойчивые степени лада (I, III, V) являются опорой в любом виде интонирования - в одноголосии и многоголосии, в диатонике, хроматизме, в однотональных и модуляционных оборотах и т.д. Поэтому упражнения на освоение этих ступеней имеют особое значение.

Пение устойчивых звуков должно быть в двух вариантах, в восходящем и нисходящем движении. При этом возникает определенное жанровое ощущение (как марш). Эту попевку нужно довести до автоматизма, чтобы дети были свободны в пении устойчивых ступеней не только по порядку, но и вразброс. Движение по устойчивым звукам может начинаться с любой степени и имеет по два варианта в каждом случае (пример № 1).



Пример № 1

В результате учащиеся должны уметь начать упражнение от любого из трёх тонов и петь все варианты в любой последовательности, что принесет в дальнейшем пользу при пении с листа. Все обороты должны быть ритмически организованы. Желательна ритмическая опора на I и V ступени. При подборе упражнений интонационная и ритмическая стороны не должны



мешать одна другой, поэтому в упражнениях ладоинтонационных желателен простой и ясный метроритм.

II этап. Разрешение неустойчивых звуков в устойчивые

Большую роль в формировании ладового слуха играют взаимосвязи ступеней лада. Вслед за устойчивыми в интонирование включаются неустойчивые ступени лада, неустой как бы притягиваются к устоям.

Приобретение и закрепление навыка интонирования, определения по слуху тонического трезвучия (устойчивых звуков) возможно лишь в контрастном сопоставлении с неустойчивыми элементами лада, поэтому не следует далеко отодвигать изучение всех неустойчивых ступеней гаммы. В свою очередь, неустойчивые звуки воспринимаются сравнительно легко, если постоянно фиксировать внимание учащихся на том, что они прилегают к устойчивым звукам.

В этом случае ученики довольно скоро приобретают навык ориентировки в ладу, определяя и интонируя вразбивку отдельные ступени гаммы. Это достигается при помощи пения неустойчивых звуков с разрешением каждого в отдельности.

Младшим школьникам можно объяснить, что неустойчивые звуки "стекают" в устойчивые (вниз), как капельки, и одна УП ступень (вводный тон) тянет ручки вверх. Это упражнение необходимо петь не только с названиями звуков, но и с названиями ступеней, что помогает детям ориентироваться в ладу (II - в I, IV - в III, VI в V, VII в I, т.е. «два – в раз, четыре в три, шесть в пять, семь в раз»). Эта попевка поётся из-за такта на 2/4, в любой тональности, от любого звука, для учеников это звучит как песенка, но при этом развивается ладовое чувство (пример № 2).



Пример № 2

III этап. Соединение двух неустойчивых звуков с разрешением второго из них

Это упражнение можно разбить на несколько частей. Учащиеся работают отдельно в порядке возрастания с каждой неустойчивой ступенью, соединяя её с последующими (неустойчивыми) и разрешая сначала в восходящем, а затем нисходящем движении. Сначала соединяем со II



ступенью все неустойчивые (соответственно IV, VI, VII) и разрешаем по ладовому тяготению, затем работаем с IV ступенью, соединяя её с VI и VII, и, наконец, берём VI ступень, соединяя её с VII и разрешая (пример № 3).



Пример № 3

Так как упражнение в таком виде получается слишком громоздким, то пение его лучше поделить между несколькими учащимися, с поочередным вступлением, по вызову преподавателя в любом такте. Можно также представить его в виде диалога, где чередуются то солисты, то солисты с хором и т.п. Может меняться и количество тактов у каждого из исполнителей. Таким образом, в работе будет занята вся группа, так как каждый учащийся должен быть готов к сольному выступлению в любой момент. Это мобилизует внимание детей, способствует развитию внутреннего слуха

Все три описанные здесь вида упражнений не представляют большой сложности и могут вводиться на довольно ранних этапах занятий сольфеджио. Уже на первом году обучения, в первой – второй четверти можно пройти все три этапа, закрепляя потом в течение года. Также эти упражнения могут быть использованы в качестве основы, которая допускает дальнейшее усложнение и развитие. Вначале все поётся в тональности До мажор, но уже во втором полугодии первого класса прорабатывается в разных тональностях, согласно программе по сольфеджио - (тональности соль мажор, ре мажор и фа мажор). Это система, с помощью которой дети осваивают мажорный лад.



Впоследствии эти же упражнения прорабатываются и в миноре (натуральном, гармоническом, мелодическом). При переходе к изучению минорного лада эти упражнения могут быть проработаны в тех же формах, но значительно быстрее. Усложнится для учащихся слуховой анализ, так как теперь нужно будет услышать и определить не только ступеневые отношения скачков, но и их ладовую основу.

Эта работа начинает проводиться со второго класса, так же во всех минорных тональностях, согласно программе предмета сольфеджио и календарному плану – тональности ля минор, ми минор, си минор, ре минор, соль минор с ладовыми наклонениями, (порядок прохождения тональностей может быть свой у каждого преподавателя).

Не останавливаясь подробно на каждом виде минора, следует отметить, что особой проработки требует активное интонирование VII и I ступеней в зависимости от ладового наклонения. Интересно то, что, не имея теоретических знаний, дети поют интервалы, которые они будут проходить значительно позже. Так, например, интонация увеличенной кварты, увеличенной секунды доступна детям уже на раннем этапе развития, опираясь на ладовое соотношение звуков.

Все упражнения достаточно мелодичны и легко запоминаются и поются учащимися. Такие упражнения помогают учащимся быстрее представить себе новую тональность, почувствовать себя в ней свободно. При этом развивается навык транспонирования, быстрого оперативного мышления в ладу.

Практика показывает, что наилучшим разделом урока сольфеджио, куда стоит помещать данные интонационные упражнения, является распевка, где они эффективно «работают» в качестве импульса для всего урока. Для лучшего усвоения пройденного мелодического оборота следует в домашнем задании закреплять данный оборот игрой на фортепиано, а при формировании структуры урока педагог включает изучаемый оборот в песенный материал и в запись диктанта. Постепенно расширяется круг тональностей; затем необходимо приступить к изучению тех же элементов в миноре. Перед пением с листа, перед диктантом полезно пропевать их вместо настройки в соответствующей тональности и в нужном метроритме.

Опыт работы позволяет сказать, что ладовое чувство можно развить у большинства детей. Универсальность методических принципов позволяет использовать их в практике как общего, так и профессионального музыкального обучения. Однако интонируемые упражнения не следует превращать в самоцель. Они должны быть лишь вспомогательным средством для таких форм занятий, как сольфеджирование, диктант, слуховой анализ.



Конечно, приведенные выше упражнения далеко не исчерпывают данную тему, они являются лишь небольшим примером того, как работать в этой области.

Литература

1. Агажанов А.П. Методика изучения ступеней лада в абсолютной системе сольфеджио // Воспитание музыкального слуха. Вып. 2. - М., 1985. - С. 41-58.
2. Агажанов А.П. Об абсолютной и релятивной системах курса сольфеджио // Воспитание музыкального слуха. Вып. 1. - М., 1977. - С. 78-85.
3. Агажанов А.П. Что должно лежать в основе курса сольфеджио? // Воспитание музыкального слуха. Вып. 3. - М., 1993. - С. 5-20.
4. Блинова М.П. Физиологические основы ладового чувства // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 1. - Л., 1962. - С. 61-114.
5. Давыдова Е.В. Методика преподавания сольфеджио. - М., Музыка 1975.
6. Назайкинский Е.В. Взаимосвязи интервальных и ступеневых представлений в развитии музыкального слуха // Воспитание музыкального слуха. Вып. 1. - М., 1977. - С. 25-77.
7. Островский А. О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки // Вопросы методики воспитания слуха. - Л.: Музыка, 1967. - С. 5-27.
8. Островский А.Л. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио. М.: Музгиз, 1954.
9. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. - М., 1947.
10. Уткин Б.И. Воспитание профессионального слуха музыканта в училище. - М., 1985. с. 23



Дедова Анжелика Анатольевна
«Здоровьесберегающие технологии в работе пианиста-концертмейстера»

Дедова А.А. – преподаватель
МБОУ ДО Детская школа искусств
Россия, Сахалинская область, г. Холмск

Аннотация: В статье раскрывается специфика работы пианиста-концертмейстера с точки зрения применения здоровьесберегающих технологий. Затрагиваются вопросы организации рабочего места, сохранения здоровья и рабочих навыков при концертмейстерской деятельности.

Профессия «концертмейстер» среди музыкантов является самой необходимой и востребованной. В профессиональной помощи пианиста-концертмейстера нуждаются представители почти всех музыкальных специализаций – это и академический хор, и класс вокала, струнные, народные, духовые инструменты, класс хореографии... Деятельность концертмейстера очень многогранна, каждое направление вносит свою специфику в работу; аккомпанировать балалаечнику, скрипачу, вокалисту, импровизировать на уроках классического танца – все это требует особых навыков и мобильности от пианиста-концертмейстера, умения быстро реагировать на тонкости звучания, чутко слушать и помогать своей игрой инструменталистам, вокалистам или танцорам. Кроме того, что концертмейстер должен виртуозно владеть инструментом, читать с листа и транспонировать, он должен обладать ансамблевой техникой, иметь представление о певческом искусстве и особенностях солирующих инструментов.

Профессиональными задачами концертмейстера являются:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, с пониманием смысла и формы произведения;
- при игре аккомпанемента ясно представлять себе партию солиста, улавливать особенности трактовки и содействовать воплощению творческого замысла;
- владение навыками игры в ансамбле;
- умение транспонировать в пределах любой трудности, ориентация в ладо-гармоническом строении произведения;
- наличие тембрового слуха, особенно при игре оркестровых переложений (в партиях инструментальных концертов);



- умение сделать переложение неудобных эпизодов в фортепианной фактуре, не нарушая исполнительского замысла;
- знание основных дирижерских жестов и приемов (при работе с хором);
- знание основ музыкальной культуры для верного отражения стилистических особенностей и образного строя произведения.

В условиях периферийных школ искусств, где недостаточно кадрового потенциала, зачастую вся концертмейстерская работа находится в руках одного специалиста. Помимо занятий с учениками, концертмейстеру приходится много работать самостоятельно – подбирать музыкальный материал для классического танца, проучивать технические трудности аккомпанементов, искать нужное звучание фактуры (особенно в период подготовки солистов к конкурсам). Кроме концертмейстерского репертуара пианисту желательно иметь в работе сольную программу для поддержания собственной исполнительской формы и развития мастерства. Вся эта нагрузка не может не сказываться на физическом и психологическом состоянии пианиста, и здесь особо необходимым становится применение здоровьесберегающих технологий. Обычно этот термин применяется по отношению к ученикам, но не менее значимо использовать данные технологии как преподавателям, так и концертмейстерам. Последним особенно, так как сама специфика работы – пребывание долгое время в статичной позе при минимальной двигательной активности – требует особого отношения концертмейстера к своему здоровью и рабочему состоянию. Длительное время концертмейстер пребывает в сидячем положении, при этом значительно усиливается нагрузка на руки (в зависимости от фактуры произведения) и остро напряжены органы зрения (необходимость смотреть в трехстрочную партитуру) и слуха (чутко идти за солистом в каждом шаге). Эта обстановка, на первый взгляд обычная рабочая, вызывает определенное нервно-психическое напряжение и может привести к переутомлению.

На успешную и комфортную работу концертмейстера влияют множество факторов – от внешних условий до жизненных и рабочих стереотипов. Если говорить о внешних факторах, то немаловажным условием для концертмейстера является само рабочее место и его окружение. Это прежде всего игровые качества инструмента, его отрегулированность по механике и строю, комфортная высота педали, не вызывающая напряжения в ноге. Немаловажным является расположение пюпитра, поскольку на роялях он расположен дальше, а на пианино ближе, что может вызвать дополнительные трудности для глаз. Поэтому концертмейстеру, испытывающему проблемы со зрением, нужно обязательно корректировать



себя очками для удобного чтения нотного текста. В добавление к вышесказанному необходимо, чтобы пюпитр был правильно освещен, чтобы не испытывать лишнюю нагрузку на глаза. Кроме того, для комфортной работы концертмейстера имеет значение качество стула или банкетки, прочность и устойчивость, отрегулированность по высоте и расстоянию. У каждого пианиста своя удобная высота за инструментом, это зависит от индивидуальных особенностей аппарата. Если проводить урок в неудобной позе (например, излишне низко или близко), неизбежны ранее утомление и боли в спине. Поэтому концертмейстер должен обязательно позаботиться о своем удобстве в плане посадки за инструментом. Также одним из оптимальных внешних условий является комфортная температура в помещении, где проводится урок. Излишне жаркая или холодная температура могут вызвать быструю усталость и дискомфорт.

Помимо внешних условий, на плодотворную работу концертмейстера влияет общая организация деятельности, жизненные и рабочие установки и привычки. Чтобы избавить себя от чрезмерных перегрузок, нужно ответственно подойти к составлению расписания занятий, в котором разумно чередовались бы различные формы работы. Как правило, в детской школе искусств концертмейстерская нагрузка сочетается с педагогической, и здесь есть рациональный смысл чередования преподавательских и концертмейстерских часов, что дает организму возможность переключиться с одного вида деятельности на другой. Для поддержания активности и творческого состояния важно быть благоприятно настроенным на свое дело, заинтересованным в результатах своей работы, верить в ее успешность, обладать позитивным мышлением, не допускать психо-эмоциональных перегрузок, владеть приемами саморегуляции. Во время длительных занятий обязательны перерывы в работе, во время которых нужна по возможности двигательная активность, несложные физические упражнения (см. ниже). Так, через каждые 40-50 минут необходим перерыв на 5-10 минут, после 3-4 часов занятий отдых должен быть более длительным. К своему режиму отдыха также нужно отнестись со всей ответственностью; самое оптимальное – прогулки на свежем воздухе, не менее 7-8 часов сна, рациональные занятия спортом (в зависимости от состояния здоровья). Наиболее благоприятным видом спортивного отдыха для музыкантов считается плавание, очень благотворно влияющее на работу практически всех групп мышц, способствующее естественному расслаблению и тонусу.

Очень важным компонентом, регулирующим успешную и долговременную деятельность концертмейстера, является разумное отношение к своему пианистическому аппарату. При высоких нагрузках на



руки (например, в период интенсивных репетиций со сложным репертуаром) велик риск переутомления рук и даже профессиональных заболеваний. Чтобы этого избежать, пианист-концертмейстер должен постоянно стремиться к правильным мышечным ощущениям, чувствовать свой организм как единое целое. Это прежде всего, тонус мышц позвоночника, осанка, упругий мышечный каркас; активные мышцы плечевого пояса, обеспечивающие точную работу пальцев; свобода рук, «воздух» в подмышках; запястье как проводник между пальцами и крупными частями руки; контактирующие, «говорящие» кончики пальцев. Для музыканта-исполнителя чрезвычайно важно чувствовать свои мышцы. Именно внутренне мышечное ощущение, связанное со слуховым представлением, и дает исполнителю возможность активно управлять своим аппаратом, не допускать излишнего перенапряжения в кистях и плечах, чаще расслабляться, не прерывая игры. Путем постоянной практики организм привыкает к нагрузкам и спокойно их переносит, при условии разумного подхода пианиста к своему аппарату. При самостоятельных занятиях необходимо чередовать приемы и методы работы; отработку технически сложных мест, требующих значительных мышечных усилий (октавы, аккорды) чередовать со спокойной работой, например, над качеством звука в кантилене.

Большинство специалистов-музыкантов, занимающихся исследованием вопроса о профессиональных заболеваниях, отмечают необходимость и большую значимость физических упражнений, как в области совершенствования исполнительской техники, так и в области профилактики и терапии профессиональных заболеваний. И в последнем случае речь идет не об упражнениях за инструментом, а об общем физическом развитии, об утренней гимнастике, водных процедурах, массаже и специальной гимнастике до игры на инструменте.

Если говорить о физическом состоянии концертмейстера, то самым уязвимым органом является воротниковая зона и мышцы спины. От длительного неподвижного пребывания в одной позе нередко болевые ощущения в области плеч и шеи. Самые лучшие способы избавления от боли – массаж и гимнастика. Упражнения для воротниковой зоны должны стать ежедневным ритуалом для пианиста. Небольшой комплекс, приведенный ниже, можно использовать как в качестве утренней гимнастики, так и в перерывах между занятиями для снятия болевых ощущений и восстановления мышц шеи и плечевого пояса.



Упражнение 1. Встать, широко развести руки в стороны на уровне плеч. Резкими движениями отводить выпрямленные руки назад, пытаясь свести лопатки вместе.

Упражнение 2. Из положения предыдущего упражнения (руки в стороны) поднять руки вверх и соединить ладони вместе, держа руки на уровне шеи. Голова наклоняется вперед, руки сводятся за ней.

Упражнение 3. Выполнять правой рукой. На «раз» - рука выкидывается в сторону, на «два» коснуться пальцами плеча, на «три» завести руку за голову и коснуться противоположного плеча, на «четыре» вернуться к правому плечу. То же самое с другой рукой.

Упражнение 4. Усложненное упражнение 3 – выполняется двумя руками одновременно – руки скрещиваются за головой.

Упражнение 5. Резкие рывки выпрямленными руками назад.

Работа концертмейстера – это в своем роде симбиоз творческой и педагогической деятельности. Для педагога по специальному классу концертмейстер – это правая рука, главный помощник, музыкальный единомышленник. Для ученика-солиста концертмейстер – помощник, друг, наставник, педагог, психолог. Профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

Если пианист-концертмейстер будет с должным вниманием относиться к своему физическому состоянию, беречь свое здоровье и разумно регулировать свою деятельность, он сохранит свои рабочие навыки на многие годы и будет с полным вдохновением отдаваться творчеству, оттачивать свое мастерство в работе с учащимися и получать радость от совместного музицирования.



Литература

1. Бирмак А. Условия, обеспечивающие эффективность труда пианиста / Путь к совершенству. Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. – Спб, 2007.
2. Гутерман В. Возвращение к творческой жизни. Профессиональные заболевания рук. – Екатеринбург, 1994.
3. Потеряев Б. К вопросу о предупреждении и преодолении профессиональных заболеваний рук музыкантов / Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2010/3
4. Савшинский С. Режим и гигиена пианиста. – Ленинград, 1963



Дылькова Татьяна Ивановна, Осыка Ирина Владимировна
«Музыкальный марафон как стимул для мотивации учащихся в ДМШ и ДШИ»

Дылькова Т.И. – преподаватель
МБУ ДО ДШИ №18
Россия, Воронежская область, г. Воронеж

Осыка И.В. – преподаватель, концертмейстер
МБУ ДО ДШИ №18
Россия, Воронежская область, г. Воронеж

Аннотация: Данная работа написана в помощь преподавателям в поиске новых эффективных методов и форм работы с учащимися ДМШ и ДШИ для повышения их мотивации к обучению.

Детская музыкальная школа для многих, окончивших ее, - отдельная страничка в их жизни, которая никогда не забудется. Несмотря на то, что ДШИ является дополнительным образованием, это очень важный социально-педагогический институт со своей историей развития.

Задачи ДМШ и ДШИ таковы:

1. Общее музыкально-эстетическое образование, приобщение обучающихся в ДШИ к мировой и национальной культуре, расширение кругозора в различных сферах искусства.
2. Выявление и подготовка наиболее одаренных детей для поступления в профильные учебные заведения.

Для музыкальной школы уже несколько лет существует огромная проблема: как заинтересовать детей музыкой? Сегодня мы отмечаем кризис ДШИ как социального института. Разберемся с причинами, по которым все меньше детей идут учиться в музыкальную школу, а из тех, кто приходит, не все доходят до конца.

1. Инициатива поступления в школу исходит от родителей. Сам ребенок не очень хочет заниматься музыкой.
2. Ребенок очень хочет учиться, но родители не предоставляют возможности для обучения (инструмент, организация занятий в школе и возможность самоподготовки).
3. У родителей изменились приоритеты в образовательной сфере. Сейчас чаще отдают детей на занятия иностранными языками, в



компьютерные классы, бассейн, спортивные секции и т.д. Обучение игре на инструменте не является важным.

4. Ребенок и родители заинтересованы в обучении, но учебный процесс выстроен педагогом неинтересно. Много зависит от качества преподносимой преподавателем информации. Интересная подача материала, грамотно выстроенный учебный процесс повышает мотивацию ребенка к обучению.

Поэтому необходимо выстроить уроки настолько интересно, чтобы ребенок посещал музыкальную школу с удовольствием.

В наш современный век есть множество способов помочь преподавателю сделать занятие творческим и насыщенным. Чтобы заинтересовать учащихся, необходимо, кроме проведения традиционных мероприятий (концерты, конкурсы, тематические вечера), искать новые формы работы.

В нашей практике мы провели Музыкальный марафон «Произведение за 14 дней», в котором соединили две формы проведения мероприятий: конкурс, где соревновательный принцип является основополагающим, и концерт.

Главной целью Марафона является повышение мотивации и инициативности ребенка. Он понимает, что любое любимое произведение возможно самостоятельно выучить за две недели, вне зависимости от начального уровня подготовки и возраста. В конце мероприятия у ребенка будет план, как работать над новым произведением, поэтому выучить любую другую пьесу в дальнейшем будет уже не сложно.

Также, 14-тидневный Марафон призван помочь любому ученику выработать тактику грамотных домашних занятий. Дистанционные задания и подсказки педагога структурируют и систематизируют домашнюю работу ученика, дают методы работы во время самоподготовки.

Третья цель марафона – углубление знаний по сольфеджио, теории музыки и анализу музыкальных произведений. Становится очевидной межпредметная связь специальность – сольфеджио.

Основная часть проекта – дистанционная. Педагог пишет задания в социальной сети «ВКонтакте», участники каждый день дают обратную связь в комментариях. Итоговый конкурс-концерт проводится очно, где и определяются победители.

День 1. Всем желающим предлагается любое новое произведение, которое хочется сыграть. Выбор программы – очень ответственный и важный этап. Учащимся, которые не могут определиться с выбором самостоятельно, помогает педагог. Если ребенок выбрал слишком сложное произведение,



которое не соответствует зоне его ближайшего развития, необходимо сделать для него облегченное переложение, с которым он будет в состоянии справиться.

Задание первого дня – написать в комментариях название произведения, прислать ноты и аудио/видеозапись исполнения.

День 2. Определить характер музыки: мажор/минор, темп, написать 4 прилагательных, определяющих музыкальный образ произведения. Определить размер, темп, тональность. Разобраться, в каких ключах написана партия правой и левой руки. Меняется ли ключ в каждой из строчек в течение произведения?

День 3. Определяем форму, делим произведение на части, слушаем аудио и находим повторы или контрастные части. Пробуем сыграть с листа до конца, как получается.

День 4. Никакой разбор не обходится без выбора аппликатуры. Мелодию делим на фразы, ставим удобные пальцы. В аккомпанементе ищем удобные позиции.

День 5-8. Работаем над каждой частью отдельно. Обязательно нужно проработать сложные места. Их нужно найти: там, где скопление диезов/бемолей, неудобная аппликатура, много нот, аккорды, октавы, скачки по клавиатуре, мелкие длительности, сложный ритм, триоли, синкопы. Необходимо поделить трудное место на несколько более мелких задач и проучить каждую в отдельности.

Работа должна проводиться в медленном темпе, интонированно. Необходимо «присмотреться» к деталям, как бы рассмотреть их под лупой.

День 9-11. После детальной работы над произведением, пробуем соединить двумя руками, так же по частям.

Особое внимание уделяем сложным местам, знакам, аппикатуре. Темп берем такой, чтобы справиться с самым неудобным фрагментом.

День 12-13. Чтобы оценить свое исполнение, необходимо услышать себя со стороны. Для этого рекомендуем детям сделать видеозапись своего исполнения. В то же время, и педагог имеет возможность проконтролировать процесс изучения произведения и дать необходимые рекомендации каждому участнику Марафона.

День 14. На данный момент у нас есть разобранный и доведенный до определенного уровня пьеса. Теперь осталась самая главная задача – сыграть музыкально. Каждый звук, каждое мелодическое построение, должны служить для выражения характера произведения, образа или настроения. Поэтому необходимо ставить музыкальные задачи. Мелодию нужно играть выразительно, осмысленно. Нужно посмотреть, есть ли маленькие лиги. Они



показывают начало и конец мотива. Хотя, это легко можно определить на слух. Найти более крупные построения – окончания фраз, кульминационные разделы.

Конкурс-концерт. Все участники исполняют выбранное произведение, причем сами его представляют; по желанию, рассказывают о нем, об истории создания и композиторе, объясняют свой выбор.

Каждый, кто дошел до конца Марафона, выполнил все задания, уже является победителем. Но, в каждой возрастной группе самых лучших мы отметили сертификатами на участие с этой пьесой в ближайшем классном концерте. Это является дополнительным стимулом к участию в данном мероприятии: пьеса учится не только для того, чтобы сыграть ее один раз.

Кроме повседневных заданий, детям предлагался дополнительный материал. В нашей группе этому посвящался отдельный раздел – «Секреты маленьких пианистов». Там были как практические исполнительские рекомендации, так и просто интересные и познавательные истории.

В течение этого Марафона мы давали детям дни отдыха. Это необходимо для усвоения и закрепления пройденного материала. Те, кто не успели вовремя сделать задания, имеют в эти дни возможность все успеть.

Огромная роль в этом мероприятии отводится родителям. Они помогают решать организационную и техническую сторону подготовки, например, предоставить доступ в социальную сеть «ВКонтакте», переслать сделанное домашнее задание, снять и отправить видео. Одним словом, полностью налаживают обратную связь. Кроме этого, некоторые из родителей сами поучаствовали в нашем Марафоне. Не имея музыкальной подготовки, они приобщились к процессу, увлеклись и заинтересовались семейным музицированием. Возникает ансамблевая форма работы, которая очень сближает, объединяет и стимулирует ребенка к дальнейшему обучению. В этом случае родители являются свидетелями-участниками всего творческого процесса, понимают всю сложность обучения. В дальнейшем они могут более целенаправленно помочь организовать домашнюю работу ребенка, становятся заинтересованными в достижениях, активно принимают участие в концертах, конкурсах и других мероприятиях.

После проведения данного марафона мы увидели результаты: сохранность контингента, теплая атмосфера в пределах класса, более грамотное понимание формы произведения, правильный поэтапный самостоятельный разбор текста и определение технических трудностей.

Новые необычные формы работы требуют от преподавателя больше творческих усилий и времени: необходимо разработать план и методику мероприятия, при необходимости сделать облегченные переложения, быть на



связи в социальной сети, вовремя выкладывать задания. Исходя из нашей практики, при всей сложности, мы получаем прекрасные результаты.

Литература

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. Государственное музыкальное издание. Москва, 1961
2. Островский А. Методика теории музыки и сольфеджио. – Л., 1970
3. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М., 1947
4. Хекхаузен Х. Психология мотивации достижения СПб., 2001
5. Ирхен И. Совместная художественно-творческая деятельность как фактор развития личности школьника // XXI век: общество и детство: материалы международной научно-практической конференции. Смоленск, 2002



Жданюк Оксана Фёдоровна
«Применение методов проблемного обучения в практике преподавания
музыкально-теоретических дисциплин»

Жданюк О.Ф. – преподаватель теории музыки
МАУ ДО "Детская школа искусств"
Корсаковского городского округа Сахалинской области
Россия, Сахалинская область, г. Корсаков

Аннотация: Методическая разработка предназначена для преподавателей музыкально-теоретических дисциплин. Публикация содержит практические рекомендации по использованию в педагогической деятельности методов проблемного обучения в системе образования культуры и искусства.

Одной из фундаментальных задач детского музыкального воспитания является развитие у учащихся эмоционального и осознанного восприятия музыки, развитие слуха, обогащение их музыкальных представлений, приобретение музыкально-исторических знаний и специальных аналитических навыков, расширение общего и музыкального кругозора. Одним из необходимых условий эффективного усвоения знаний и приобретения навыков является познавательная активность учеников. В связи с этим статичность в получении знаний теряет свою привлекательность и все более популярным и актуальным становится использование технологии проблемного обучения.

Несмотря на значительное число работ, затрагивающих проблему творческого мышления, специального исследования об использовании проблемного обучения на уроках музыкально-теоретических дисциплин не было. Однако анализ практики обучения в детских школах искусств показывает, что отсутствие научно обоснованной методики применения проблемного обучения на уроках сольфеджио, музыкальной литературы и слушания музыки значительно снижает творческую продуктивность детей и подростков в целом. Таким образом, актуальность этого вопроса обусловлена необходимостью систематизации и описания опыта работы по применению проблемного обучения на уроках музыкально-теоретического цикла.

Система проблемного обучения вносит существенный вклад в комплексное решение методологических задач и может служить материалом для дальнейших теоретических разработок и практических исследований по



вопросам теории и методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин в детских школах искусств и музыкальных школах.

Прогрессивно мыслящие педагоги всегда искали методические пути превращения учебной деятельности в радостный процесс познания мира. За «трудностями», которые нужно преодолеть, размышляя над поиском решения, закрепилось название «проблема». Проблемные уроки строятся на основе «полного акта мышления», чтобы учащиеся на них сумели:

- почувствовать конкретную трудность;
- определить ее (выявить проблему);
- сформулировать гипотезу по ее преодолению;
- получить решение проблемы или ее части;
- проверить гипотезу с помощью наблюдения или экспериментов.

Наиболее важными функциями, характерными для проблемного образования, являются, во-первых, *развитие творческих способностей* учащихся и, во-вторых, *развитие практических навыков* использования знаний и повышение уровня освоения учебного материала.

Процесс изучения музыкально-теоретических дисциплин должен быть направлен не только на приобретение узко-теоретических знаний, но и на формирование ряда более широких компетентностей. Это значит, что акцент должен ставиться на формирование позитивного, заинтересованного отношения к познанию музыкального искусства и культуры.

Рассмотрим на примерах некоторые формы работы, организованные по принципу проблемного обучения.

Метод проблемного изложения используется преимущественно в младших классах, поскольку дети ещё слабо владеют умением рассуждать, у некоторых недостаточен словарный запас, не хватает музыковедческой терминологии.

На уроках сольфеджио при знакомстве с интервалами и аккордами в процессе проблемного изложения происходит усвоение понятий и правил построения в разных тональностях.

Тема «Интервалы» (пример проблемной беседы)

УЧИТЕЛЬ: «В нашей повседневной жизни мы часто сталкиваемся с таким явлением как расстояние или дистанция, промежуток. Приведите примеры различных существующих расстояний».

УЧЕНИКИ: приводят различные примеры: расстояние между партами на уроках, между учениками на физкультуре, танцах; дистанция



между автомобилями; равные промежутки времени между движениями автобусов, электричек.

УЧИТЕЛЬ: проигрывает знакомую мелодию и просит пропеть 2 фразы:

- в первой движение на одной ноте,
- во второй движение по интервалам.

Учащимся получают задание сравнить движение музыки.

УЧЕНИКИ: делают вывод о том, что в музыке тоже есть расстояния, только в первом случае расстояние между звуками отсутствует, а во втором случае есть расстояния.

УЧИТЕЛЬ: предлагается пронаблюдать эти же расстояния на клавиатуре и прослушать их звучание.

УЧЕНИКИ: делают вывод, что расстояния между нотами в пределах одной октавы могут быть от двух до восьми нот.

УЧИТЕЛЬ: дается готовая информация о том, что в музыке эти расстояния принято называть «интервалами». Это тема занятия.

Эвристический (частично-поисковый) метод обеспечивает поэтапное усвоение опыта творческой деятельности, овладение приемами решения проблемных задач. Педагог последовательно ставит проблемы, направляет поиск учеников, формулирует серию взаимосвязанных проблемных вопросов. Чаще всего предлагается сравнить два музыкальных произведения. Анализируется образная сфера каждого произведения, средства музыкальной выразительности. В самом сравнении учащимся предоставляется свобода, они самостоятельно находят общее и особенное в рассматриваемых музыкальных произведениях и делают выводы в соответствии с поставленной проблемой.

На уроках сольфеджио используются следующие формы работы, стимулирующие поисковую деятельность:

- анализ интонируемого музыкального отрывка (форма, гармония, тональный план, музыкальный жанр),
- нахождение и исправление ошибок в построениях интервалов и аккордов,
- собрать разрезной диктант, т.е. восстановить прослушанную мелодию,
- составить таблицу тоналностей по квинтовому кругу,
- соединить линиями аккорды и интервалы, соответствующие обозначениям и т.д.

На уроках по музыкальной литературе и слушанию музыки часто используются следующие учебные задания:



- анализ образа героя,
- анализ эпизода или целого произведения,
- сравнительная характеристика героев,
- сравнение биографий композиторов, которые представляют одну эпоху или направление,
- сравнение музыкальных произведений, имеющих одинаковые названия, написанных разными композиторами,
- сравнение романсов на один и тот же текст, написанных разными композиторами и т.д.

Исследовательский метод предполагает полную самостоятельную творческую деятельность учащихся. В учебном процессе этот метод используется в творческих заданиях по слушанию музыки, сольфеджио и музыкальной литературе: сочинение, импровизация и т.д. Примеры исследовательских заданий по сольфеджио: сочинить музыку на стихи; сочинить жанровые вариации на заданную мелодию (полька, марш, вальс); подобрать аккомпанемент к интонируемым музыкальным примерам (Т, S, D); продолжить мелодию в форме периода и т.д. Примеры исследовательских заданий по музыкальной литературе: подготовить презентацию по заданной теме; провести исследование творчества композитора в сравнении с разными эпохами и стилями других композиторов (сравнить В. Моцарта и Ф. Шуберта и т.д.); найти и сравнить исторические, литературные и музыкальные образы оперных героев (Князь Игорь, Борис Годунов, Снегурочка, Евгений Онегин и т.д.).

Кроме того, исследовательская деятельность учащихся заключается в формировании базовых знаний, умений и навыков научного творчества, в написании рефератов, докладов, презентаций и т.д.

Не менее актуальным методом в процессе формирования учебных компетенций будущего музыканта является метод учебного сотрудничества, предполагающий организацию работы в парах или в малых группах как на аудиторных занятиях, так и в самостоятельной деятельности.

Нетрадиционные формы уроков.

Теоретические дисциплины занимают особое место в музыкальном образовании детей. Это наиболее сложные предметы, предполагающие освоение большого объема материала, который ребенку надо прожить, прочувствовать, понять и научиться применять в собственной деятельности. Наиболее эффективным решением могут стать нетрадиционные уроки, которые не только стимулируют познавательную деятельность, но и в значительной степени повышают учебную мотивацию.



В педагогической практике преподавателей теоретических дисциплин удачным дополнением к обычным классным занятиям станут следующие формы уроков:

- интегрированные уроки, основанные на межпредметных связях. Пример: тема урока «Вокальная лирика в творчестве русских композиторов» - используются сольфеджийные формы работы (интонирование романсов, разрезной диктант, гармонический анализ аккомпанемента и т.д.) и задания по музыкальной литературе (указать автора романса, особенности строения, факты из биографии композитора и т.д.);

- уроки в форме соревнований и игр: конкурс, турнир, эстафета, дуэль, деловая или ролевая игра, кроссворд, викторина (разделившись на команды, учащиеся угадывают интервалы, аккорды, фрагменты музыкальных произведений и т.д.) Пример: упражнение "Дуэль" - назначается 1 дуэлянт, он может выбрать себе противника (противника может назначить и педагог). Педагог играет интервалы (аккорды, ступени и т.п.), "дуэлянты" определяют их на слух, отвечают по очереди до первой ошибки одного из противников.

- уроки, основанные на формах, жанрах и методах работы, известных в общественной практике: исследование, комментарий, мозговая атака, интервью, репортаж, рецензия;

- уроки на основе нетрадиционной организации учебного материала: урок мудрости, урок любви, откровение (исповедь), урок-презентация;

- уроки с имитацией публичных форм общения: пресс-конференция, аукцион, дискуссия, телепередача, «живая газета»;

- уроки с использованием фантазии: урок-сказка, урок-сюрприз, урок-подарок;

- уроки, имитирующие общественно-культурные мероприятия: заочная экскурсия в прошлое, путешествие, музыкальная прогулка, гостиная;

- перенесение в рамки урока традиционных форм внеклассной работы: КВН, «Что? Где? Когда?», «Клуб знатоков» и др.

Таким образом, осознанное внедрение проблемного обучения в образовательный процесс позволяет не только успешно решать узкоспециальные задачи. Помимо этого, оно направлено на расширение кругозора детей, обучение их свободному оперированию полученными знаниями, умению учиться самостоятельно, а также на развитие форм мышления необходимых им не только на предметах искусства, но и в дальнейшей деятельности, в ее любых творческих проявлениях.

Технология проблемного обучения помогает воспитывать гармонически развитую творческую личность, способную логически



мыслить, находить решения в различных проблемных ситуациях. Задача учителя – сделать творческую деятельность потребностью, а искусство – необходимой частью жизни ребенка, так как именно творческая деятельность является высшей формой самореализации человека. И тогда на смену проблемам приходит радость творчества и сотворчества, вера в успех, в себя и свои возможности.

Литература

1. Бабанский Ю.К. Проблемное обучение как средство повышения эффективности учения школьников. Ростов-на-Дону, 1970.
2. Брушлинский А.В. Психология мышления и проблемного обучения. М., 1983.
3. Выготский Л.С. Педагогическая психология. М.: Педагогика-Пресс, 1996.
4. Ильницкая И.А. Проблемные ситуации и пути их создания на уроке. М., 1985.
5. Матюнин Б.Г. Нетрадиционная педагогика. М.: Школа – Пресс, 1994.
6. Махмутов М.И. Проблемное обучение. М., 1975.
7. Махмутов М.И. Проблемное обучение. Основные вопросы теории. М.: Педагогика, 1975.
8. Махмутов М.И. Теория и практика проблемного обучения. Казань.: Таткнигоиздат, 1972.
9. Мочалова Н.М. Методы проблемного обучения и границы их применения. Казань: Изд-во Казанского унив-та, 1979.
10. Селевко Г.К. Современные образовательные технологии: Учебное пособие. - М.: Народное образование, 2005.



Зинченко Виктория Витальевна, Егорова Анжела Язеповна
«О практических формах укрепления межпредметных связей в работе
музыкального отделения учреждения дополнительного образования
(школы искусств), музыкальной школы»

Зинченко В.В. – специалист высшей квалификационной категории,
преподаватель-методист,
заведующая отделом музыкально-теоретических дисциплин
КУ ДО "Школа искусств № 8 г. Донецка"
Донецкая Народная Республика, г. Донецк

Егорова А.Я – специалист высшей квалификационной категории,
старший преподаватель, заведующая оркестровым отделом
КУ ДО "Школа искусств № 8 г. Донецка"
Донецкая Народная Республика, г. Донецк

Аннотация: Проблеме укрепления межпредметных связей, существующих в образовательном процессе музыкальной школы/музыкального отделения школы искусств, посвящена данная статья. Актуальность публикации определяется практическими формами работы, накопленными методическим сотрудничеством специалистов высшей квалификационной категории, имеющих многолетний педагогический стаж, координирующих работу специалистов на оркестровом отделе (Егорова А. Я.) и отделе музыкально теоретических дисциплин (Зинченко В. В.).

Среди основных направлений действия учебных программ, реализуемых в учреждениях дополнительного образования сферы культуры и искусств Донбасса, является создание условий для творческой самореализации ученика. Приметой времени стало повсеместное внимание к обеспечению потребности детей и юношества в музицировании. Доступность к освоению достижений музыкальной культуры (мировой, отечественной, региональной), закреплённая нормативно-правовой базой, обеспечивается для учащихся, обладающих *разным уровнем* музыкальной одарённости, интеллектуального развития, эмоционально-личностных проявлений.

Наряду с формированием навыков, необходимых в специальном классе, на коллективных исполнительских занятиях (ансамбли разных форм, оркестровый класс, хоровой класс и др.), на уроках по музыкально-теоретическим предметам приобретаются знания, адаптирующие ученическое осмысление, постижение, а в конечном результате –



воплощение средств музыкальной выразительности (элементов музыкального синтаксиса, особенностей мелодии, ритма, лада, гармонии, фактуры) в контексте художественного замысла исполняемого произведения.

Вместе с тем, современная культурно-образовательная ситуация сопровождается непрерывным обновлением методических подходов, направленных на **повышение уровня интеграции** между предметами музыкально-исполнительского класса и дисциплинами музыкально-теоретического цикла. Тем самым, процесс преподавания обязательных учебных предметов обеспечивает воплощение современной модели педагогики, опирающейся на триаду личность – образование – культура (1).

Проблеме укрепления межпредметных связей, существующих в образовательном процессе музыкальной школы/музыкального отделения школы искусств посвящена данная статья. Актуальность публикации определяется практическими формами работы, накопленными методическим сотрудничеством специалистов высшей квалификационной категории, имеющих многолетний педагогический стаж, координирующих работу специалистов на оркестровом отделе (Егорова А. Я.) и отделе музыкально-теоретических дисциплин (Зинченко В. В.).

Среди **обязательных форм** учебной деятельности детей, обучающихся в скрипичном классе учреждения дополнительного образования сферы культуры и искусств (музыкальной школы/музыкального отделения школы искусств), является *коллективное* музицирование. По причинам как объективного, так и субъективного порядка, в практике работы большого числа школ искусств/музыкальных школ наибольшее распространение получили ансамбли струнно-смычковых инструментов. Иной раз, количественный состав контингента учащихся-струнников не даёт возможности дифференцировать коллектив на ансамбль младших классов и ансамбль старшеклассников. В подобной ситуации руководитель коллектива оказывается перед необходимостью решения комплекса организационных, творческих и учебно-методических задач. Остановимся на перечислении ключевых моментов:

- необходимость полного охвата контингента учеников;
- обеспечение дифференцированного подхода к раскрытию возможностей учеников с разным уровнем умений и навыков инструменталиста;



- создание перспективы последующего (с учётом индивидуальных возможностей ребёнка) развития технической и художественной составляющих подготовки ученика;
- поиски сбалансированного репертуара, сопоставимого по ценностным ориентирам с лучшими образцами музыки мировой, национальной, региональной культуры;
- необходимость адаптации оригинальных партитур, имеющих в доступе, к реальному составу ансамбля и его исполнительским возможностям;
- упрощение отдельных партий путём создания дополнительных голосов, для приведения к соответствию авторского текста исполнительским возможностям участников ансамбля.

От общих положений перейдем к конкретике и приведём пример практического решения поставленных задач, основанный на собственной практике. В результате анализа большого количества объёмных репертуарных сборников, отличающихся широким историко-стилистическим охватом, а также ряда изданий отдельных сочинений, предназначенных для ансамблевого исполнительства, была выбрана миниатюра современного отечественного автора Виктора Птушкина – «Вечное движение» (3). Обращение к данному сочинению определялось следующими параметрами:

- удачное воплощение одной из самых распространённых художественных сфер в музыке – образа непрерывного движения;
- программный характер пьесы, доступный пониманию детей;
- типичность наполнения исполнительскими приёмами, широко распространёнными в классической скрипичной литературе;
- особенность стилистического прочтения жанра *Perpetuum mobile*;
- пример творческой удачи В. Птушкина – композитора, являющегося видным представителем музыкальных традиций региона.

При подготовке партитуры творческая сторона работы, аналитические и общие методические комментарии к аранжировке выполнила Зинченко В.В. Штриховая и аппликатурная составляющие, детальный план динамической палитры аранжированной пьесы были разработаны Егоровой А.Я. Совместная работа, сопровождавшаяся поисками компромиссных вариантов творческих и технических решений, принесла результат. Данное переложение прочно закрепилось в репертуарной палитре и успешно используется не только в учебной работе школы, но и используется в концертной практике на уровне города.



Помимо исполнительской востребованности в классе ансамбля (руководитель Егорова А.Я.), новая версия «Вечного движения» В. Птушкина нашла своё применение в школьной практике занятий по предметам «сольфеджио» и «музыкальная литература» (в том числе, в групповых занятиях преподавателя Зинченко В.В.). На уроках по музыкально-теоретическим предметам участники ансамбля скрипачей сольфеджируют свои партии, разбираются в особенностях построения трёхчастной формы, воплощённой в сочинении В. Птушкина, развивают в контексте данного сочинения навыки ритмического воспитания, детально знакомятся со стилизованными особенностями джазового направления, популярного в современной музыкальной культуре.

Таким образом, перечисленные формы работы, проделанные в процессе сольфеджирования, дают последующий результат в практике скрипичной игры, улучшая качество интонации при исполнении двухголосия, трёхголосия, интонировании унисонных мелодических линий и дублировок в октавный унисон. Поскольку проблема интонирования ученика-струнника не теряет актуальности и в классе ансамбля, и в классе по специальности, работа над выразительностью и чистотой игры сохраняет свой приоритет (наряду с решением иных исполнительских задач) и в работе над пьесой В. Птушкина «Вечное движение».

Дополняя всё вышесказанное, следует подчеркнуть ещё один из моментов. Отдельного рассмотрения пьеса В. Птушкина заслуживает в рамках изучения предмета «музыкальная литература», что и воплощается на практике. В период освоения учебной темы «Музыкальные традиции региона», миниатюра «Вечное движение» рассматривается как пример современного сочинения, успешно продолжающего историческую традицию жанра *Perpetuum mobile*, неоднократно воплощённого в наследии «солнечного гения» Донбасса – С.С. Прокофьева.

Заинтересовать учеников музыкой – это значит создать **условия** для успешной работы с ними. Последнее возможно в том случае, если преподаватели исполнительских специальностей осознанно координируют усилия с педагогами-теоретиками, совместно работая над грамотным подбором музыкального материала, как потенциального приемлемого объекта для укрепления межпредметных связей среди контингента учащихся музыкальных школ и музыкальных отделений школ искусств.

Литература

1. Личность – образование – культура как концептуальная триада современной педагогики. К методологии новодидактики [Электронный



ресурс] / И. В. Абакумова, Фоменко, Тельнова // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015 . – №11. Часть 1, 2, 3. – С. 872-879 . – Режим доступа: <https://rucont.ru/efd/466294>

2. Perpetuum mobile. // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1991, с. 420.

3. Птушкин В.М. Вічний рух: ансамбль для двох скрипок і фортепіано. // Скрипкові ансамблі. – К.: Музична Україна, 1988 – вип.5.



Каретко Ирина Геннадиевна
«Домашнее задание ученика и развитие навыков самостоятельной работы»

Каретко И.Г. – преподаватель
МБУ ДО "ДМШ г. Зеленодольска РТ"
Россия, Республика Татарстан, г. Зеленодольск

Аннотация: Воспитание самостоятельности ученика является важнейшей частью преподавательской работы. Целью данной работы является помощь преподавателям музыкальных школ в том, чтобы сделать интересными и любимыми для детей занятия музыкой, «заразить» учеников своим темпераментом и творческой заинтересованностью.

Одна из важнейших проблем - взаимосвязь урока и домашних занятий ученика. То, насколько содержателен и интересен был урок для ученика, отразится и на его последующей работе. Одно из важнейших назначений урока вызвать ответную реакцию учащихся, вникнуть в узнанное и работать далее самому. Развивая, углубляя интерес ученика к музыке, педагог должен научить его заниматься.

Самостоятельная работа ученика всегда основывается на осмысленности слуховой активности, отчетливом представлении конкретной цели. На разных этапах обучения содержание этой цели различно. Роль педагога тоже при этом различна: в одном случае он должен досконально объяснить и показать все ученику, в другом – прибегнуть к иным методам. Цель же останется прежней – обеспечение сознательного отношения учащихся к занятиям. Работая над музыкальным произведением, надо рассказать ученику о мелодии, как основе музыкального произведения. Педагог должен приучать учащегося вслушиваться в музыкальную ткань сочинения, добиваясь не только точного исполнения нотного текста и правильной фразировки, но и осмысленной передачи содержания и характера музыки. Выполнение этих задач во многом зависит от умения преподавателя ярко, образно и понятно рассказать ученику о содержании произведения, обратив его внимание на выразительные средства, которыми раскрывается музыкальный образ пьесы. Большое значение для художественного развития учащегося имеет и игра произведения самим педагогом. Одна из важнейших задач педагога - развитие инициативы ученика, умение использовать обобщение. Очень важно, чтобы педагог нацелил работу ученика на таковые трудности. В младших классах важные рекомендации относительно работы



над произведением записываются в дневник. При работе над произведением важно подобрать хорошую аппликатуру. Найденная аппликатура способствует лучшему решению требуемых художественных задач. Длительное время следует показывать ученику, как надо работать над произведением. Чем выше музыкальное развитие учащихся, тем реже возникает необходимость в такой работе на уроке, но в этом случае педагог должен быть совершенно уверен в том, что детальные пояснения излишни. При занятиях же с учениками, обладающими пока небольшим опытом, необходимо, объяснив, как нужно учить дома, предложить им, тут же на уроке, в умеренном или медленном темпе попробовать добиться требуемых результатов.

Иногда весьма полезно для ученика поучить то или иное произведение из своего репертуара при педагоге, но без его помощи: пусть учащийся на уроке сам решит, над чем следует прежде всего здесь поработать, и поучить выбранный раздел минут десять. Преподавателю надо потом тщательно разобрать эту работу, объяснить, что было хорошо, что плохо, почему и как было бы лучше. Можно спросить ученика, чего он хотел добиться, повторяя тот или иной фрагмент. Поработав таким образом раз, другой, третий, педагог будет прививать ученику навыки качественной, осмысленной работы. Параллельно, конечно, можно спрашивать, как ученик занимается дома, указать на желательную последовательность в работе над разными произведениями, посоветовать, что надо больше учить, помочь распределить время.

Для того чтобы привить ученику любовь к работе и целеустремленность, очень важно, чтобы у него было желание работать именно над данным произведением. Своими показами, беседами об авторе, о самом произведении, прослушиваниями записей, педагог стимулирует интерес ученика. Полезно дать ученику какое-либо особенное привлекающее его произведение. Работа над ним часто оказывается плодотворной не только для пианистического развития, но и для воспитания настойчивости умения заниматься. От этого умения неотделима и самостоятельность мышления. Поэтому надо развивать музыкальную инициативу, стимулировать собственное отношение к изучаемому, фантазию, желание по-своему сыграть произведение. Исполнять музыку в соответствии с чужими художественными намерениями – невозможно.

Поэтому, кроме всех случаев, когда вопрос бесспорен и ясен ученику, педагогу не следует прибегать к категорической форме указания. Указания педагога будут глубже восприняты, если будут подкреплены разъяснениями и показами. Полезно иногда прибегать к сравнениям различных трактовок,



спрашивать учащегося, что ему больше нравится. Занимаясь с подготовленным учеником, особенно не рекомендуется сразу указывать ему, что надо делать, какой, например, должен быть исполнительский план, касающийся целого произведения. Наиболее естественный путь – исходить из намерений самого учащегося, развивая их и углубляя. Полезно периодически предлагать ученику выучивать какое-нибудь несложное произведение так, как ему нравится, без помощи преподавателя. Для этого может быть использовано новое произведение, либо то, над которым уже начата работа. Такой метод применим в занятиях с учащимися различного уровня подготовки. Для менее подготовленных следует лишь выбирать сочинения заведомо более легкие, нежели изучаемые ими, или давать задание доучить самостоятельно произведение, уже «налаженное» при совместной работе с педагогом.

Пути и способы развития самостоятельности у учащегося направлены на углубление его умения мыслить, заниматься, на стимулирование его инициативы и определяются всем комплексом его индивидуальных данных и условий занятий.

Таким образом, воспитание самостоятельности ученика является важнейшей частью преподавательской работы. Нейгауз считал: «Одна из главных задач педагога - скорее быть интересным ученику,... т.е. привить ему самостоятельность мышления, методов работы самопознания, учение добиваться цели. Глубоко прав Д.Б. Кабалевский, который говорил, что «интерес к музыке, увлеченность музыкой, любовь к ней – обязательное условие для того, чтобы она широко раскрыла и подарила детям свою красоту, для того чтобы она могла выполнять свою воспитательную и познавательную роль». Эти слова должны стать девизом каждого педагога, работающего с детьми.

Литература

1. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры.
2. А. Артоболевская. Первая встреча с музыкой.
3. Д. Кабалевский. Как рассказывать детям о музыке?
4. Г. Коган. Работа пианиста.



Куликова Светлана Вячеславовна
«Развитие гармонического слуха – одна из важнейших форм работы на уроке сольфеджио»

Куликова С.В. – преподаватель
музыкально-теоретических дисциплин
МАУ ДО "Детская музыкальная школа №4"
Россия, Республика Татарстан, г. Набережные Челны

Аннотация: Постановка проблемы в работе над развитием гармонического слуха на уроке сольфеджио. Работа над воспитанием музыкальности, слухового контроля и осмысления исполняемых произведений, умения применять знания и навыки в этом направлении и воспитание любви к музыке.

Содержание:

1. Природа музыкального слуха и разновидности музыкального слуха.
2. Развитие гармонического слуха.
3. Три аспекта воспитания гармонического слуха.
4. Заключение.
5. Список литературы.

Цели работы:

Выявление наиболее эффективных методов и приёмов методики развития гармонического слуха, способствующих достижению значительных успехов в обучении и в музыкальном воспитании учащихся, при которых развивается эмоциональная отзывчивость на музыку, воспитывается осмысленное отношение к изучению исполняемых произведений, усиливается мотивация к обучению.

Актуальность данной работы заключается в постановке проблемы в работе над развитием гармонического слуха на уроке сольфеджио, воспитание музыкальности, слухового контроля и осмысления исполняемых произведений, умения применять знания и навыки в этом направлении и воспитание любви к музыке.

Задачи:

- определить методы и приемы развития гармонического слуха - усилить мотивацию детей к обучению.
- стимулирование интереса к предметам музыки, развитие творческих возможностей и учебного потенциала.



Музыкальный слух – совокупность способностей человека, позволяющих ему полноценно воспринимать музыку и адекватно оценивать те или иные её достоинства и недостатки; наиболее важное профессиональное качество, необходимое для успешной творческой деятельности в сфере музыкального искусства.

Среди многочисленных *разновидностей музыкального слуха*, выделяемых по тем или иным признакам, следует отметить следующие:

- *абсолютный слух* – способность точно помнить высоту звука, позволяющая человеку определить и назвать любую услышанную ноту без предварительного прослушивания заранее известных нот;

- *относительно абсолютный или интервальный слух* – способность определять звуковысотные соотношения, то есть расстояния между нотами в мелодии, гармонических интервалах и аккордах. Относительный слух наиболее важен для музыкальной деятельности, его развитие (в отличие от абсолютного слуха) входит в обязательную программу профессиональной подготовки музыканта;

- *внутренний слух* – способность к ясному мысленному предоставлению (чаще всего - по нотной записи или по памяти) отдельных звуков определенного тембра, этот вид слуха связан со способностью человека слышать и переживать музыку «про себя», без внешних источников звука;

- *мелодический слух* – обеспечивает целостное восприятие всей мелодии или музыкальной фразы, а не только её отдельных нот и звуковых интервалов;

- *гармонический слух* – способность целостно воспринимать сочетания одновременно звучащих нот (гармонических интервалов, аккордов);

- *ладовый слух* – способность воспринимать и различать музыкальные лады;

- *полифонический слух* – способность воспринимать в общей звуковой ткани музыкального произведения одновременное движение двух и более отдельных голосов;

- *интонационный слух* – способность воспринимать экспрессию (выразительность) музыки, её эмоционально-смысловые аспекты;

- *ритмический слух* – способность воспринимать эмоциональную выразительность музыкального ритма, точно его воспроизводить;

- *тембральный (тембровый) слух* – способность ощущать и различать тембральную окраску звуков разных музыкальных инструментов и разных певческих голосов;



- *фактурный слух* – способность воспринимать нюансы отделочной фактуры музыкального произведения;
- *архитектонический слух* – способность улавливать различные закономерности строения музыкальной формы произведения на всех её уровнях.

Развитие гармонического слуха – это сложный и обязательный процесс в работе на уроке сольфеджио.

Гармонический слух представляет собой способность воспринимать (в одновременности) множество звуков как единое целое. Гармонический слух проявляется, прежде всего, в способности воспринимать многоголосие. Основную роль в этом восприятии играют эмоциональные ощущения, поэтому главный принцип методики развития слуха в целом - сначала явление должно быть услышано, прочувствовано, а затем теоретически осмыслено - что приобретает в работе над развитием гармонического слуха особенно большое значение.

Основой гармонического слуха является восприятие множества звуков как единого целого. В слиянии гармонического звучания можно выделить несколько факторов, которые нужно воспитывать. Отсюда выделяются особенности гармонического слуха. Первая особенность связана с акустическим характером многоголосия (консонанс и диссонанс), вторая особенность связана с ладовыми функциями. Гармоническая поддержка при прослушивании гамм или проходящих оборотов при этом всегда необходима. Гармонизация мелодии усиливает ладотональные тяготения и позволяет наиболее ярко показать опорные звуки и вводные полутоны к ним. Отсюда проявляется вторая особенность гармонического слуха – это ощущение функциональных связей.

Работа над гармоническим слухом в детской музыкальной школе ограничивается слуховым анализом функций аккорда. Для этого применяются такие средства музыкального языка, как: а) фигурация, б) свободное расположение, в) различные тембры. Чем интереснее играть и сопровождать, импровизировать гармонией мелодию, тем эффективнее почувствуют её учащиеся. На уроках сольфеджио педагог должен постепенно приучать детей чувствовать гармонию, то есть развивать гармонический слух. Так как особенность слуха связана с голосоведением, с составом каждого аккорда, важно обращать внимание на правильное движение голосов. То есть работа должна быть направлена на воспитание ощущения логики движения голосов и чувство строя, то есть понимание того, что для стройности звучания аккорда нужно, чтобы голос как бы нашел в нем свое место. Это воспитывается на многоголосном пении. На



начальном этапе обучения голосоведение основано на интуитивном, эмоциональном ощущении ладовых связей, на тяготении неустойчивых звуков в устойчивые, и воспринимается неосознанно. Но именно тогда необходимо интуитивно развивать чувство голосоведения, то есть не изучение голосоведения, а именно чувство голосоведения, чувство строя. На это и нужно направить работу на уроке сольфеджио – на воспитание чувства строя, умение почувствовать, как должен звучать голос в аккорде. Работу над развитием гармонического слуха нужно начинать с раннего возраста или на первых этапах обучения, в период накопления слуховых впечатлений, так как первые впечатления особенно ярки и прочны. Отсюда формируется одна из задач педагога – воспитать направленность внимания на те или другие стороны многоголосия, научить понимать гармонию. Несомненно, что здесь важны навыки и умения в познании теоретических знаний, так как благодаря им осмысливаются слуховые впечатления. Без теоретических определений слуховые впечатления не могут быть закреплены в сознании учащихся и потому не будут способствовать выработке определенных навыков слухового анализа. В музыкальной школе на уроке сольфеджио надо постепенно подготавливать сознание детей к тому, чтобы они в дальнейшем не только узнавали и ощущали аккорды, но и понимали их.

Таким образом, над воспитанием гармонического слуха *выстраивается работа в трёх аспектах:*

- 1) ощущения краски – «фонизма»,
- 2) функциональных связей аккордов,
- 3) чувства голосоведения или строя.

Первый аспект – фоническая окраска аккорда. Основной формой работы над ним является слушание гармонии. Умение определить на слух диссонантность и консонантность. Поэтому с самого начала очень важно заниматься определением интервалов в гармоническом виде. Слушание гармонического интервала не должно быть сведено к мелодическому интервалу. Такой приём не способствует развитию гармонического слуха, так как гармоническое слышание переводится в мелодическое. В упражнениях для анализа на слух надо стремиться располагать интервалы по контрасту – диссонанс с консонансом. Ученик определяет односложно – диссонанс или консонанс. Следующий шаг - обращение внимания ученика на величину интервала: диссонанс узкий - секунда, диссонанс широкий - септима, консонанс тесный, близкий - терция, консонанс более широкий - секста и т.д.

Затем дается характеристика совершенных и несовершенных консонансов (чистые, несколько пустые, неяркие). Терции и сексты имеют ладовую окраску мажора и минора и т.д. Теперь можно переходить к



полному определению интервала: например, терция - это консонанс несовершенный, дающий мажорную или минорную окраску, звуки близкие между собой, хорошо сливающиеся. И с самого начала важно приучать детей так воспринимать интервал, чтобы они не думали о том, что надо пропевать каждую ноту отдельно. Следующим этапом является переход к созвучиям, где звуковой комплекс состоит из трёх и четырёх нот. Принцип работы тот же: вначале изучаем диссонантность и консонантность сочетаний, затем их ладовую окраску. Учащиеся очень чутко воспринимают краску гармонии. Уже с 4 класса можно различать три септаккорда и дать им свои названия: доминантсептаккорд - торжественный, уменьшенный - круглый, малый минорный - печальный. И свой гармонический слух дети выявляют при подборе аккомпанемента к простейшим песенкам.

Второй аспект воспитания гармонического слуха – функциональная связь аккордов. Это вопрос функции, которая помогает нам приблизиться к ощущению интервального состава аккорда. Изучая функциональный характер аккордов, начинаем с сочетания тоники и доминанты. Оно должно быть связано с формой законченного или незаконченного построения. Изучение функции субдоминанты следует объяснить её как особый оборот, где тоника переходит в новую гармонию - интересную и богатую. Можно подобрать примеры, где сочетание тоники и субдоминанты будет таким же ярким и выразительным, как сочетание тоники и доминанты. Рекомендуется использовать цветовые ассоциации: тоника – белая, субдоминанта – фиолетовая, доминанта – красная. Перед прослушиванием необходимо усвоить некоторые правила – цепочка начинается и заканчивается тоникой, а после доминанты следует только тоническая гармония.

Третий аспект воспитания гармонического слуха – чувство голосоведения или строя. Здесь возникают следующие задачи: 1. Необходимо выработать способность фиксировать внимание на линии каждого голоса. В основе этой способности лежит тембровое различие, поэтому учащимся легче всего выделить мелодию, затем линию баса. Линии средних голосов, менее яркие по тембру, выделить труднее. 2. При определении структуры аккорда нужно научить учащихся мысленно сводить звуки разных регистров к тесному расположению, представлять их себе в одном регистре, как бы внутренне пропевать. В работе над развитием чувства голосоведения основной формой является слушание, анализ и слух. Хорошо использовать для упражнений запись линии одного какого-нибудь голоса, особенно баса. Пение в хоре, слушание многоголосного пения также необходимо для развития чувства голосоведения. Очень полезен подбор на фортепиано, это активная и полноценная форма проверки своих слуховых



ощущений. Если при развитии мелодического слуха основой проверки лежит пение, интонирование голосом, то при работе над многоголосием именно подбор на фортепиано является единственной возможностью воссоздать полностью гармоническое звучание.

Развитый гармонический слух предполагает, что человек, владея навыками в определении разных сторон многоголосного звучания, синтезирует их, и тем самым может полностью осознать воспринимаемую музыку, то есть может проанализировать, сыграть и записать её. Для достижения этой цели необходимо: 1) работать над воспитанием гармонического слуха с самого начала обучения; 2) формировать все три стороны (аспекта) гармонического слуха, работая сперва отдельно над каждой из них, затем сочетая их; 3) исходить из наиболее общих впечатлений, постепенно углубляя и детализируя их; 4) возможно больше разнообразить приемы работы, использовать яркие, контрастные звучания, больше и шире привлекать примеры их музыкальной литературы.

Задача детской музыкальной школы – развивать гармонический слух, научить детей чувствовать и любить многоголосное пение.

Литература

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании.- Л.: Музиздат, 1973.-243 с.;
2. Артоболевская А.Б. Первая встреча с музыкой. - М.: Советский композитор, 1986. – 132 с.;
3. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. - Л.:Композитор,1979. – 208 с.;
4. Должанский А.А. Краткий курс гармонии для любителей музыки и начинающих профессионалов. - М.,Л.: Музыка, 1966.– 84 с.;
5. Кинарская Д.К. Музыкальные способности. -М.:Таланты XXI века, 2004.- 412 с.;
6. Лукомская В.А. Слуховой гармонический анализ в курсе сольфеджио. 4-7 класс ДМШ.- М.:Музыка, 1983. – 175 с.;
7. Майкапар С.М. Музыкальный слух, его значение, особенности и методы правильного развития. – С-Пб: Советский композитор, 2005 . – 274 с.;
8. Островский А. Методика теории музыки и сольфеджио. – Л.: Советский композитор,1970. – 79 с.;
9. Смирнова Т.П. Учебное пособие/ Методическая часть.- М.:Музыка, 2001. – 149 с.;
10. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. – М.-Л.: Музыка, 1947. – 385 с.;



Творческий проект «Ми Фа Соль»
II Международная методико-педагогическая конференция
«Актуальные проблемы музыкального образования»
среди преподавателей детских музыкальных школ, детских школ искусств
и иных образовательных учреждений
Сайт: <http://mifasol.ru/>
Электронная почта: org@mifasol.ru

11. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры.- М.:Музгиз, 1961. – 236 с.;
12. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия.- М.: Музыка, 1972. – 453 с.



Лаштабег Марина Витальевна
**«Основные задачи преподавания эстрадного вокала в ДШИ с
элементами джазовой стилистики, обучение по предпрофпрограмме»**

Лаштабег М.В. – преподаватель 1 квалификации
эстрадно-джазового вокала
МБУ ДО "ДШИ Всеволожского района пос.им. Морозова"
Структурное подразделение "Щегловское"
Россия, Ленинградская область, п. Щеглово

Аннотация: Основные задачи, которые необходимо реализовывать для успешного обучения эстрадному вокалу с элементами джазовой стилистики, технология и методика преподавания эстрадной вокальной методики с элементами джазовой музыки, необходимость преподавания вокала по предпрофпрограмме.

1.1 Основные задачи, которые необходимо реализовывать для успешного обучения эстрадному вокалу с элементами джазовой стилистики.

Для того что бы раскрыть такую тему, необходимо определиться какие принципы и задачи ставятся перед учениками и их преподавателями, для чего или для кого наша методика будет работать. Музыку любят многие люди, но далеко не все любят ее до такой степени, что бы заниматься ею серьезно и системно. Давайте проанализируем, что двигает ребенком, когда он приходит учиться в эстрадные студии или в ДШИ пению. Мы увидим, что чаще всего в возрасте 6-10 лет – причиной является желание спеть понравившуюся песню из мультфильма, кинофильма, из репертуара какой-то современной группы или мюзикла, так же имеет место быть цель признания себя как творческой единицы и получение возможности изменить свою реальность. Сегодня дети слушают в сетях массовой информации музыку, принципиально отличающуюся от прежней советской эстрады, то есть от признанных эталонов эстрадной песни в нашей стране. Это, как правило, музыка из фильмов разных стран, где давно существует школа эстрадного и джазового вокала, а так же используется отличная ритмическая структура. Российские современные композиторы в создании песен для наших мультфильмов тоже опирались на стилистику музыки разных стран.

[1.Поляков А. С. Методика преподавания эстрадного пения. Экспресс-курс / А. С. Поляков. — М.: ООО «Издательство «Согласие», 2015, раздел I, “Эстрадное пение как жанр, его особенности, истоки”].



А это значит, что в написании песен были использованы непривычные для русского восприятия ритмы, гармонии, знания стилистики языка. Так же причиной для занятий пением является осознание ребенком и его родителями явных музыкальных способностей, вследствие чего появляется естественная потребность реализовать талант. Преподаватели эстрадного пения, учитывая желания и возможности детей, тоже ставят перед ними разные задачи. Кто-то готовит детей на конкурсы и стремится показать максимальный диапазон и силу голоса своего ученика, кто-то устраивает выступления, учитывая, что ребенок хочет уже выступать на сцене, кто-то стремится улучшить связь голоса, слуха и ритма для общего развития ребенка. Но есть дети и родители, для которых основной мотивацией является умение ребенка управлять своим голосовым аппаратом, то есть мастерство. Вот такие ученики особенно ценны для опытного преподавателя. Если у ребенка обнаруживается большой диапазон звучания, сильный обертоновый голос, то ему, как правило, рекомендуют учиться в консерватории, то есть получить академическое образование. Ну а что же делать тем, кто хочет петь эстраду или джаз, или тем, у кого не обнаруживается огромного диапазона и мощного голоса, но есть все остальные музыкальные способности, яркая индивидуальность и, главное, есть любовь к музыке и расположенность к творческому процессу? Можно попробовать найти свое место на эстраде, ведь творческий процесс никто не отменял.

Так как эстрадное, а тем более джазовое пение имеет свое звучание и базируется на умении петь в разных регистрах и ритмах, то подразумевается, что преподаватель должен уметь показать своим ученикам все это наглядно, в процессе исполнения.

[2.«Введение в теорию певческого голосообразования» В.В. Емельянов И.А. Трифонова лекция 1 Тема 1. Цели и задачи].

Ведь что такое эстрадная музыка? Трудно найти точное определение, можно сказать, что это жанр музыки, у которого нет четких канонов и этнической принадлежности. Если говорить обобщенно, то эстрадное пение это множество оттенков настроения, эмоции, состояния души, переживаний, это отношение автора или исполнителя к тому, что происходит с ним, что происходило или происходит в окружающей его жизни, переданные посредством музыкальных инструментов голоса.

Ну и логично предположить, что инструмент, который способен передать все эти чувства, тоже должен иметь массу оттенков. Поэтому стоит рассматривать голос как инструмент, который может не только эмоционально передавать настроение, но и подчеркнуть оттенки технически.



Сформировалось такое понятие у вокалистов, как инструментальное пение. Что это такое? Это когда исполнитель не вокализует и не увлечен сильно передачей эмоций, а он как бы становится частью ансамбля, его инструментом. Это может быть очень востребовано у подростков по причине того, что многие дети стесняются своих собственных чувств или не достаточно понимают те эмоции, которые заложены в песне. Ведь жизнь в обществе все время меняется, а значит, меняются и настроения, особенно у молодежи. Ребенку трудно открыться в личной беседе даже педагогу, а пение предполагает открытость, искренность исполнения на сцене, при всем честном народе на выступлениях.

В 70-80 годах, телезрители в нашей стране смотрели передачу “Зарубежная эстрада”. Я помню свои впечатления. Можно было узнать певца по тембру голоса или по манере исполнения. Исполнители были индивидуальны, не похожи на других. На сегодняшний день наша эстрада не часто может этим похвастаться. Возможно, поэтому в обществе назрела необходимость в переменах на эстраде, в наличии вокальной индивидуальности, а это значит, что и в более индивидуальном подходе к обучению и развитию творческих и вокальных способностей наших детей. Возможно, предпочтительней не выравнивать звучание тембра и манеру исполнения под одну гребенку, а наоборот выявлять звучание личной форманты и формировать индивидуальную манеру исполнения. Возможно, где-то уместно подчеркнуть звучание разных регистров, тем самым обозначить различные оттенки настроения и состояния в эстрадной песне или в джазовой теме. Определение вокально-музыкальных данных и способностей (примарное звучание, свободное звучание самых низких и высоких нот, подвижность голоса и тембр) - это первая ступень знакомства преподавателя и ученика с таким инструментом, как голос. Опытный преподаватель-вокалист определит это легко на слух. Для того чтобы ученик на первом этапе почувствовал себя уверенно при исполнении вокальной партии, ему должно быть комфортно. Значит нужно подобрать репертуар, который понятен и нравится ребенку, определить удобную тональность и обратить внимание на то, в каком отрезке диапазона голос звучит красивее, комфортнее, выигрышнее для этого ученика. Ведь на этапе первых выступлений, в том числе и на экзамене, вырабатывается психологическая устойчивость ученика к публичному выступлению. Когда тыходишь на сцену и остаешься один на один со зрительным залом, ты несешь ответственность за то, что сейчас будет происходить. И очень быстро становится понятно, что то впечатление, которое останется после выступления у твоих друзей или просто зрителей, в большей степени



зависит от тебя, от твоего умения сосредоточиться, проявить волю, от того, сколько усилий ты приложил. То есть ребенок начинает рассчитывать только на себя! Ведь ему одновременно нужно – не забыть текст, попасть в ноты, окрасить свое выступление эмоционально, донести музыкальную мысль. Он становится более устойчивым к стрессам и нагрузкам. Но самое главное, чему точно нужно учить ребенка, так это умению творить. Необходимо прививать желание заниматься творчеством.

Хочется уточнить, какой смысл мы вкладываем в это понятие. Вроде бы все знают. Но что обыватель обычно говорит, сидя перед телевизором или на концерте? Часто приходится слышать – “Вот Вы работаете на сцене, занимаетесь творчеством”. То есть творческий процесс связывают, прежде всего, с музыкантами, танцорами, художниками, писателями и т.д. Но так ли это? Обратимся к Энциклопедическому словарю:

“Творчество - деятельность, порождающая нечто качественно новое и отличающаяся неповторимостью, оригинальностью и общественно-исторической уникальностью”. Процесс обучения любому мастерству – можно и нужно превращать в творческий процесс. Для ребенка обучение – это всегда процесс новый, созидательный. На примере развития музыкальных способностей и повышения уровня профессионализма он поймет принцип творческого подхода к любому другому делу.

Итак, для того чтобы реализовывать нашу методику и выполнить задачу качественно, необходимо соблюдать алгоритм задач.

1. Выявить мотивацию ученика заниматься пением, его музыкально-вокальные способности и психологическую устойчивость.

2. Рекомендовать системное обучение музыке, что в основном дает именно учеба в ДШИ. Что имеется в виду? Это знакомство с голосом, элементарное знание сольфеджио, возможность изучать джазовую гармонию и элементы джазовой музыки, ритмику, делать дыхательные гимнастики, а также иметь возможность входить в творческий процесс с детьми или преподавателями, которые могут аккомпанировать вокалисту группой.

3. Преподаватель должен владеть тем инструментом, который преподает. В нашем случае это голос. А так же способность преподавателя наладить обратную связь с учеником. “В основе обучения пению лежал эмпирический метод: метод показа, подражания. Следовательно, учителем пения мог быть только певец”. [3, Ярославцева Л.К. Зарубежные вокальные школы: учеб. пос. по курсу истории вокал, глава “Вокальная педагогика Италии XVII-XVIII веков”].

4. Разработать предпрофессиональную программу эстрадно-джазовое пение.



Итак, если мы последовательно применяем алгоритм задач, которые были озвучены выше, то мы получаем гораздо больше шансов, применяя методику, вырастить настоящих творческих людей, которые будут владеть вокальной техникой, смогут применить в жанре эстрадной песни стилистику джазовой музыки. Ведь это гораздо сложнее и интереснее чем спеть песню, в которой будут просто употребляться слова джаз, блюз или босанова.

1.2 Технология и методика преподавания эстрадной вокальной методики с элементами джазовой музыки.

Для того чтобы взять правильное направление в исследовании данной темы, нужно понимать, чем отличается методика преподавания просто эстрадного вокала от преподавания эстрадного вокала с элементами джазовой музыки. Так как джазовая музыка предполагает более сложные комбинации ритмов, фразировок, гармоний и теоретических знаний, то необходимо в процессе обучения подвести к этому ученика. Конечно, в первую очередь нужно реализовать методику эстрадного вокала, затем по готовности ученика постепенно вводить элементы джаза.

[4.Сёмина, Л. Р. Эстрадно-джазовый вокал : учеб.-метод. пособие / глава 1курс I: Основные профессиональные компетенции эстрадно-джазового вокалиста].

1. Постановка дыхания - снятие психологических зажимов, элементарная анатомия, осанка, механизм певческого дыхания.

Например, [5.Карягина А. Дыхательная ритмика для певцов: базовый комплекс упражнений: практическое пособие].

2. Знакомство с ритмической структурой произведений и развитие ритмических способностей ученика.

3. Знакомство с певческим голосом (определение примарных звуков, звучания в резонаторах, увеличение диапазона).

[6, Развитие детского голоса в процессе обучения пению Г. П. Стулова Голосовые возможности детей, как основа для построения методики обучения их пению].

Опытный преподаватель достаточно легко определит примарные звуки ребенка и поможет ему методом некоторой пародийности извлечь звуки в разных регистрах. “Регистр — это однородно звучащие звуки, спетые единым механизмом в смыкании голосовых связок”.

[7.Поляков А. С. Методика преподавания эстрадного пения. Экспресс-курс / А. С. Поляков. — М.: ООО «Издательство «Согласие», 2015, раздел I Особенности смешанного звукообразования в эстрадном пении].



В технике джазового пения необходимо гибко владеть переходом от одного регистра в другой, притом что звучание может оставаться неоднородным. Показателем правильного попадания в резонатор может являться вибрато. Также вибрато помогает продлевать звук естественным путем, с помощью диафрагмы. Но вибрато лучше включать после прямого попадания в ноту, как бы продлевая ее звучание. Этот прием часто используют в джазовом пении как элемент. После последовательного применения методики вокальный диапазон ребенка значительно расширяется, ребенок получает физическое удовлетворение и начинает анализировать свои действия. Звук голоса приобретает яркость, полётность и подвижность. В дальнейшем можно вносить элементы джазового звучания, которое отличается от других жанров тем, что голос имитирует звуки инструментов, особенно духовых.

[8, А. В. Карягина Джаз для начинающих часть 3].

4. Артикуляция – это то, на чем держится близкое эстрадное звучание, максимально приближенное к речи. Артикуляция также управляется на подсознательном уровне.

“Для того чтобы все слова могли быть сформированы в небольшом пространстве рта, артикуляционные мышцы должны совершать свою работу с энергией, педантичностью и согласованностью акробатической труппы”.

[9, Екатерина Юрьевна Белоброва “Техника эстрадного вокала “ с. 24].

5. Определение репертуара, который отвечает вокальным и музыкальным возможностям юного вокалиста и соответствует его психофизиологической природе.

Эстрадный вокал на сегодняшний день является приоритетным в выборе направления обучения сольного пения у наших детей. Возможно, это связано с увеличением телевизионных шоу-программ, созданием многочисленных мюзиклов и мультфильмов, озвученных именно в эстрадно-джазовой манере. Современные реалии таковы, что дети слышат в средствах массовой информации и сетях музыку, принципиально отличающуюся от прежней советской эстрады, то есть от признанных эталонов эстрадной песни в нашей стране. Это музыка из фильмов разных стран, где давно существует школа эстрадного и джазового вокала, также песни из мультфильмов наших российских современных композиторов, которые создавались, опираясь на стилистику исполнения разных культур. В школах всегда существует обязательный материал для изучения, и это нормально. Ненормально лишь то, что зачастую преподаватели не слишком расширяют свой собственный кругозор и предлагают детям те песни, которые сами знают давно, и в них не нужно вникать заново. Но ведь между детьми и преподавателями зачастую и



так большая возрастная разница, и далеко ни все дети принимают это с радостью. А если еще и петь заставляют то, что не нравится, то на этом взаимопонимание ученика и преподавателя может закончиться. Поэтому лучше учитывать вкусы современных детей, но воспитывая и направляя их в сторону хороших эстрадных традиций.

Освоение элементов джазовой техники значительно расширят исполнительские возможности ученика в каком бы стиле он не развивался. Джаз предоставляет исполнителю огромную свободу для самовыражения и раскрытия творческой индивидуальности, так как дает свободу в выражении музыкальных мыслей. Элементы джазовой музыки предполагают постоянно новое прочтение признанных стандартов, мы научим детей понимать и принимать участие в творческом процессе самостоятельно. А это совершенно необходимо для созревания настоящей полноценной личности.



Левада Лилия Викторовна
«Дети 21 века, проблема их приобщения к классике»

Левада Л.В. – преподаватель
МУ ДО «Музыкальная Школа
имени Переяславских г. Докучаевска»
Донецкая Народная Республика, Донецкая область, г. Докучаевск

Аннотация: В данной статье освещается проблема педагогики связанная с современными детьми. Автор статьи предлагает различные пути приобщения детей к классической музыке.

«Любите и изучайте великое искусство музыки. Оно откроет вам целый мир высоких чувств, мыслей. Оно сделает вас духовно богаче, чище, совершеннее...»
Д.Д. Шостакович

Музыка – это неотъемлемая часть жизни человека. Неудивительно, что человек не может жить без музыки. Ведь музыка окружает его с рождения, идет с человеком в ногу, начиная свой долгий путь от колыбельной мамы и сопровождая всю его жизнь.

Музыка помогает людям познать мир и развиваться в процессе познания. Музыка – это лучший педагог, который учит музыкальному мышлению и воображению, приобретать знания, умения и навыки.

Музыка в жизни человека играет значимую и очень важную роль, оказывает на него огромное влияние. Доказано, что классическая музыка формирует в ребёнке эстетическую и художественную культуры, развивает чувство прекрасного и, что очень ценно, формирует утончённый вкус, что сыграет огромную пользу в дальнейшей жизни человека. «Музыка воодушевляет весь мир, снабжает душу крыльями...» (Платон) [5]

Доказано, что самое всестороннее влияние на детей оказывает именно классическая музыка. Те дети, которые занимаются музыкой, опережают своих сверстников в умственном развитии. В связи с этим психологи и учёные после проведённых тестирований утверждают, что музыкальное образование должно быть не дополнительным, а обязательным, настолько оно оказывает пользу, укрепляя структуру мозга детей и развивая интеллект.
[1] [6]



Философ и мыслитель Аристотель говорил: «Музыка способна оказать известное воздействие на этическую сторону души; и раз музыка обладает такими свойствами, то очевидно, что она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи». [3, с.197]

Но как же объяснить ребенку о роли музыки в его жизни, а особенно ребёнку, далёкому от музыки, чьи родители не получили музыкальное образование? Как его научить любить музыку? Над этим вопросом, я полагаю, сегодня задумываются многие преподаватели музыки.

Современные дети очень привязаны к компьютеру. Они на первое место ставят компьютер и другие гаджеты. Сегодня музыка, как и книги, утратила свою важность у нынешнего поколения. А вспомним наше советское детство, когда каждый поход в филармонию или театр был особенным событием: люди готовились к нему: заранее приобретали билеты и с нетерпением ожидали дня представления. А если ребёнку, а особенно из провинции, вдруг повезёт посетить «Большой театр» в Москве или Большой зал консерватории, то это событие оставляло в душе человека неизгладимое впечатление на долгие годы, а то и на всю жизнь.

Ныне дети перенасыщены информацией и развлечениями, поход в театр воспринимают больше как повинность. Им намного интересней провести время у экранов монитора или телевизора, за просмотром 3D кино, либо поиграть в очередную версию компьютерной игры. И вот потому перед педагогом стоит задача: привить ребенку, у которого врождённые способности любить и ценить музыку отсутствуют, – хороший музыкальный вкус, научить слушать музыку.

Как же это сделать?

Самое сложное на начальном этапе, я полагаю, предстоит сделать педагогу – отвлечь ребёнка от компьютера, заменить виртуальную жизнь на реальный мир, предложить живое общение. Продемонстрировать малышу, что этот мир интереснее, нежели тот, искусственный. Юный музыкант в столь раннем возрасте уже способен чувствовать характер и настроение, проявлять эмоции, сопереживать услышанному, потому педагогу необходимо на первых уроках уделить внимание развитию у ребёнка наблюдательности и сообразительности, мышлению и фантазиям. Вот здесь может помочь компьютер. Учитель предлагает различные игры, тесты, задания, а демонстрационные материалы выводить на монитор компьютера, постепенно заменяя их на наглядные пособия. При этом педагог не разлучил ребёнка с полюбившейся ему игрушкой, не оторвал его от компьютера, а повернул обучающегося в нужное учителю русло.



И вот теперь ребёнок готов к восприятию и пониманию такого сложного, но удивительного и прекрасного мира музыки. И начать следует с прослушивания произведений, относящихся к так называемой «популярной классике». П.М. Якобсон считал, что «начинать музыкальное воспитание начинающих музыкантов следует с тех произведений, которые могут доставлять наслаждение, трогаящие душу, невольно привлекающие слушателя своей красотой и совершенством». [7, с.87]

А если к прослушиванию добавить небольшой рассказ учителя, музыка станет более понятна ученику, а значит, больше доступна, следовательно, близка. Классическая музыка – это серьёзная музыка. Чтобы её любить, нужно её понимать, а комментарий поможет ребёнку стать на шаг ближе к высокому искусству, получать истинную радость от общения с музыкой. Например, А.Н. Сохор отмечал: «приобщаться к музыке следует идя от лёгкого к серьёзному, при этом не стоит отвергать популярные жанры, считая их «пустыми»...» [4] Так же большое внимание уделял вопросу «Взаимодействие лёгкой и серьёзной музыки» и Д.Б. Кабалевский. Он говорил: «... недопустимо, когда человек не хочет знать другую музыку... Оптимальный вариант – человек, знающий, любящий и понимающий серьёзную музыку, ценит прелесть лёгкой, умеет отличить хорошее от плохого». [2,с.74] И нельзя не согласиться ни с одним из выше изложенных мнений.

Ученика непременно следует знакомить с музыкой разной: как весёлой по характеру, так и грустной, как лёгкой, так и серьёзной, с глубоким смыслом, а также разной по жанрам и стилям.

Еще огромную помощь окажет просмотр видеоряда предлагаемой музыки. Юному музыканту легче будет изучать музыку, воспитывать эмоции, чувства, когда он будет наблюдать за исполнителем. А если ещё этот исполнитель – сверстник, то непременно при таком подходе формирование у ученика художественного вкуса и эстетического отношения к окружающему миру будет проходить результативно. Убеждена в этом на собственном примере. Мы с учениками класса очень любим смотреть телевизионный конкурс «Синяя птица». Настолько удивляют потрясающие номера и мастерство юных конкурсантов. Дети поражают редкой музыкальностью, чувством ритма, пластикой, отточенностью движений. Это не может не восхищать. Мои ученики ещё долго после эфира остаются под впечатлением от увиденного. И эта естественная реакция детей на живое исполнение их ровесников.

И, безусловно, более результативный способ привлечь интерес детей к музыке – это личный пример преподавателя. Во время игры педагог



демонстрирует не только мастерское владение инструментом, технику, а ещё создаёт эмоциональную атмосферу, которую он вкладывает в своё исполнение.

В начале статьи я говорила о пользе музыки. И для того, чтобы эта польза коснулась учащихся, необходимо всё время находиться в творческом поиске. Не нужно бояться экспериментировать и фантазировать, и, наконец, ошибаться. Как это ни парадоксально сказано, но в данном случае «ошибается как раз тот, кто ничего не делает».

Литература

1. Биган Эммануэль. Обширное исследование коллектива французских учёных под руководством Э.Бигана при Университете Бургундии. – газета Le Monde (в виде книги «Благоприятное воздействие музыки на мозг человека»).
2. Кабалевский Д.Б. «Воспитание ума и сердца». – М.: Просвещение, 1984, с. 74.
3. Лосев А.Ф. «Античная музыкальная эстетика» - М.: Музгиз, 1960, стр. 197.
4. Полозова А.В. «Проблема формирования музыкальных предпочтений школьников-подростков» - журнал «Знание. Понимание. Умение», 2011
5. Роль музыки [Электронный ресурс] – URL: <http://docus.me/d/245727/>
6. Сурненкова Т. (руководитель Центра сомнологии Клинико-Диагностического центра МЕДСИ, врач функциональной диагностики, отделение невралгии) «Как музыка влияет на наш мозг», Мир 24.
7. Якобсон П.М. «Психология художественного восприятия». – М.: Искусство, 1964, с. 87



Маканина Александра Константиновна, Коваленко Елена Анатольевна
«Специфика преподавания учебного предмета "Фортепиано".
Использование современных средств обучения, как решение проблем
постижения музыкального искусства»

Маканина А.К. – преподаватель
МБУ ДО "ДШИ №34"
Россия, Архангельская область, г. Северодвинск

Коваленко Е.А. – заслуженный работник культуры РФ,
преподаватель МБУ ДО "ДШИ №34"
Россия, Архангельская область, г. Северодвинск

Аннотация: Предмет «Фортепиано» наряду с другими предметами учебного плана является одним из звеньев музыкального воспитания и предпрофессиональной подготовки учащихся-инструменталистов. Фортепиано является базовым инструментом для изучения теоретических предметов, поэтому для успешного обучения в ДМШ и ДШИ обучающимися на струнном, народном и отделении духовых и ударных инструментов необходим курс ознакомления с этим дополнительным инструментом. Данная статья написана автором с учетом педагогического опыта в области преподавания предмета «Фортепиано» в ДШИ. Предмет «Фортепиано» направлен на приобретение детьми знаний, умений и навыков игры на фортепиано, на эстетическое воспитание и духовно-нравственное развитие учащихся. В статье рассмотрены формы и методы преподавания предмета: музыкальная грамотность, чтение с листа, навыки ансамблевой игры, овладение основами аккомпанемента и необходимые навыки самостоятельной работы.

Занятия по предмету «Фортепиано» представляют значительную роль в музыкальном воспитании детей. Фортепиано – универсальный инструмент с 300-летней историей в музыкальной культуре, и его роль велика. Музыка всех эпох, направлений, стилей и жанров можно воспроизвести на этом инструменте. Сокровища мировой фортепианной литературы неисчислимы. Фортепианное искусство в своем историческом развитии полностью вобрало в себя художественный поиск, тенденции и характерные черты стиля предыдущих веков. Сложно представить себе музыканта - специалиста любого профиля, формирование которого осуществлялось бы при отсутствии обучения игре на фортепиано.



Учитывая то, что у учащихся-инструменталистов струнного, народного и отделения духовых и ударных инструментов фортепиано является дополнительным инструментом, в отношении обучающихся к предмету «Фортепиано» зачастую прослеживается недостаток заинтересованности к обучению на инструменте. Преподаватель, замечая слабый интерес учащегося к занятиям, должен побеспокоиться о том, чтобы данную заинтересованность вызвать и регулярно сохранять значительным подтверждением очевидной полезности каждого урока в профессиональном становлении юного музыканта. Главной установкой обучения должно стать создание условий для формирования позитивного отношения к занятиям. Желание сделать занятия по предмету «Фортепиано» занимательными и впечатляющими стало основанием последующих размышлений и рассуждений в этой статье.

Цели и задачи курса обучения предмета «Фортепиано»:

1. Развитие фортепианной техники у обучающихся;
2. Формирование музыкального слуха;
3. Обучение чтению с листа с целью развить способности и углубить навыки учащегося в самостоятельном музицировании, что способствует расширению кругозора;
4. Приобретение навыков и умений игры в ансамбле;
5. Обучение исполнительской выразительности (темп, динамика, штрихи, тембр). Применение синтезатора.

Более сложным является первый год обучения, когда происходит ознакомление с инструментом. Сложность обусловлена, в первую очередь, другой клавиатурой, звукоизвлечением. В период привыкания к инструменту, когда ребенок извлекает первые звуки, исполняя несложные пьесы, необходимо увлечь его с первых уроков, описать преимущества и возможности данного инструмента.

Игра по показу

Практически с первого занятия у ребенка появляется стремление побыстрее исполнить что-либо на фортепиано. Поэтому, чтобы удовлетворить желание ребенка помузицировать, необходимо предоставить ученику возможность самому исполнить любимую песенку. Делать это следует по показу преподавателя. Во-первых, играя самостоятельно, пусть даже по показу, ребенок получает массу положительных эмоций, что немаловажно на начальном этапе обучения, во-вторых, прием игры по показу может служить заменой упражнений для техники, учитывая, что не все дети справляются с данными упражнениями, и формированию первоначальных пианистических навыков.



Подбор музыки по слуху

Музыкальное обучение на начальном периоде следует начинать с развития определения мелодической высотности. Работу можно начать с подбора мелодии по слуху. Это должны быть маленькие, легко запоминающиеся попевки или отдельные мотивы знакомых с детства песен. На первоначальном этапе обучения навыку подбора на инструменте педагог должен обязательно продемонстрировать, как это правильно делать. Работа над попевкой начинается с того, что ученик поет ее вместе с педагогом, прохлопывает ритмический рисунок. Это может выполняться по-разному: пропевание со словами или на слоги «ля», «на». Вместе с педагогом ученик определяет сколько звуков в попевке, и как они расположены по высоте, затем подбирает данную попевку на инструменте именно от того звука, от которого исполнял ее голосом. Рекомендуются начинать такую работу с попевок в узком диапазоне, например с секунды («Василек», «Во поле береза стояла», «Дин – Дон»). Стихотворный текст в попевках и детских песенках способствует развитию чувства метроритма и делает процесс работы более интересным и творческим. После того, как ребенок точно выполнил задание, целесообразно предложить транспонировать данный музыкальный материал. Сложность подобных заданий зависит от степени подготовки и природных данных ученика.

Музыкально-ритмические движения, упражнения, дидактические пособия

Одним из самых главных методов воспитания у детей интереса к музыке, безусловно, является движение под музыку. Эта форма работы подразумевает начальное звено в ДШИ и ДМШ. С помощью легких музыкально-ритмических движений (шаги, подскоки) легко прививаются начальные музыкально-слуховые навыки. Ребёнок приучается вслушиваться в различные формы музыкального произведения, отмечает начало и конец фразы. В основе музыкально-ритмического воспитания у обучающихся лежит формирование восприятия музыкальных образов и умение отобразить их в движении. Двигаясь во время звучания произведения, ребёнок передает в движении характер и темп музыкального произведения, повторяет несложный ритмический рисунок. Также ребенок посредством своих ритмических движений передаёт эмоциональный характер музыкального произведения. Музыкально-ритмические движения являются средством развития эмоциональной отзывчивости на музыку.

Характерной особенностью нашего времени является осознанное внедрение в педагогическую деятельность игровых форм. Забавные картинки, веселые тексты для пения с игрой на инструменте, простые



упражнения для расслабления пианистического аппарата и для развития технических навыков, музыкальные игры – данный материал содействует активному восприятию учебного материала на занятиях. Игра вплетается в различные виды заданий, превращая занятие в интересное путешествие с получением необходимых знаний по сольфеджио и музыкальной грамоте.

1. Упражнения для освобождения плечевого пояса и правильной постановки игрового аппарата

Упражнение «Шалтай-Болтай»

Выполняется стоя, ноги на ширине плеч, руки подняты вверх, кисти сжаты в кулачки. На счёт «раз» кулачки разжать, пальцы в разные стороны, как лучики; на счёт «два» снова сжать, потом разжать; так – три раза. Затем руки сбросить вниз и, чуть нагнувшись, болтать ими в такт стихотворению:

Шалтай-Болтай сидел на стене, Шалтай-Болтай свалился во сне,

Снова поднять руки, сжать, разжать кулачки, сбросить руки и продолжать болтать ими:

Вся королевская конница, вся королевская рать

Еще раз поднять руки, трижды сжать и разжать кулачки, опустить и свободно раскачивать ими в такт стиха:

Не может Шалтая, не может Болтая поднять!

Упражнение «Купол»

Сидя за инструментом с закрытой крышкой расправить локти, как крылья, при этом ладошки болтаются свободно. На счёт «раз» ладошки шлепаются плашмя на крышку инструмента. Затем собираем их в купол, опираясь на пальцы. Следим, чтобы локти оставались в широком положении. Далее начинаем постукивать пальцами – первыми, вторыми, третьими и т.д. подряд и вразброс. Это упражнение можно применять для постановки рук и запоминания названия пальцев.

Упражнение «Мостики»

Начинаем упражнение с левой руки: ставим 5 палец на «до» малой октавы и «перекидываем мостик» на первый палец на «соль» малой октавы, задерживаем звук, затем возвращаемся на 5 палец на «до» малой октавы. Звучит квинта, рука округлая, опора на 5 - 1 пальцы, затем снимаем кисть и делаем то же упражнение от Ре, Ми, Фа и т. д. Правая рука исполняет это же упражнение, начиная с «до» первой октавы 1-5 пальцами, при этом обязательно проговаривать название клавиш которые нажимаем. Это упражнение служит для постановки руки, ощущения опоры и изучения названия нот на клавиатуре.

2. Устное чтение. Упражнение для тренировки чтения нот в метроритме в заданном музыкальном тексте. Данное упражнение



способствует быстрому запоминанию нот и развитию метроритмических навыков. Постепенно можно усложнить задание – начать с простого ритма, постепенно ввести затакт, пунктирный ритм и синкопы.

3. *Дидактические пособия* развивают музыкально-сенсорные способности ученика. С помощью данных пособий ребенок определяет высоту музыкального звука, следит за движением мелодической линии. На начальном этапе обучения рекомендуется пособие «Передвижка». Сделать самостоятельно запись нотами с помощьюдвигаемых по леске пуговиц, в отличие от записи в нотной тетради, – посильная задача и интересное задание для начинающих музыкантов. Существенную поддержку в выборе и внедрении в учебный процесс музыкально-дидактических пособий оказывают ресурсы сети Интернет. Также дидактические пособия можно придумать самим. Преподавателю потребуется проявить свое мастерство, фантазию, чтобы заинтересовать ребенка своим предметом, не превратить занятия на фортепиано в цепочку неинтересных уроков.

Чтение с листа

Чтение с листа способствует развитию музыкального кругозора, поскольку предоставляет ученику самостоятельную возможность творческого общения с народной, эстрадной музыкой, произведениями классики и современных композиторов. Начинать занятия по навыку чтения с листа необходимо с первого года обучения на инструменте. Всего несколько минут, затраченных на каждом уроке, в скором времени покажут результат и скажутся на всей работе ученика: на правильности чтения нот при разборе, на скорости овладения нотным текстом. И, самое главное, навык беглого чтения с листа учеником помогает экономить время на уроке и без помощи педагога самостоятельно выполнять домашние задания.

Игра в ансамбле

Существенным моментом в обучении фортепиано является развитие навыков ансамблевой игры. Учащиеся, как показывает многолетняя практика, с большим удовольствием исполняют пьесы в ансамбле с преподавателем или с другим учеником. Игра в ансамбле в 4 руки с первого года обучения развивает «чувство локтя», ускоряет музыкальное развитие ученика, способствует более глубокому восприятию музыкальных образов, средств исполнительской выразительности. Это обучение дает возможность разъяснения таких понятий, как основная мелодия и партия аккомпанемента, обозначить главное и второстепенное. В работе над ансамблем с учащимися рекомендуется чередовать партии: первую со второй и наоборот.



Применение синтезатора

Учитывая то, что предмет «Фортепиано» является не специальным предметом в программе обучения и достаточно сложно найти в квартире место под такой объемный инструмент, многие ученики занимаются дома на синтезаторе. Во всем можно найти свои плюсы - синтезатор в подростковой среде стал очень популярен в последние годы. Так же применение синтезатора способствует внедрению в музыкальное образование новых информационных технологий. Помимо того, что синтезатор такой же клавишный инструмент, как и фортепиано, он еще и инструмент-оркестр, по-другому сказать, творческая лаборатория в обучении исполнительской выразительности. Занимаясь на синтезаторе дома, ребенок получает поддержку ритма и темпа, тем самым развивая это чувство.

Изучая полифонические произведения, с помощью синтезатора можно окунуться в ту эпоху, в которой было написано данное произведение. Синтезатор дает возможность услышать и воспроизвести тембры инструментов того периода - клавесина, органа, струнного оркестра, духовых инструментов. Все это развивает слуховой контроль учащегося, активизирует фантазию и воображение.

При помощи синтезатора, используя запись буквенными обозначениями, можно научить ученика гармонизовать мелодию, вовлечь его в этот интересный процесс.

Музыкальное творчество важно для интеллекта учащихся. Вовлечение синтезатора, как вспомогательного средства обучения преподавания предмета «Фортепиано», способствует развитию и формированию музыкальных способностей, логики, музыкального вкуса обучающихся. И, самое главное, вызывает интерес и желание к самостоятельным занятиям дома. Без изучения курса фортепиано – «обязательного», как считал А. Г. Рубинштейн, невозможно формирование профессионального музыканта любой специализации. Непосредственно во взаимосвязи знакомства и обучения игре на фортепиано расширяется кругозор, формируется музыкальное мышление, осуществляется прямая взаимосвязь с профессиональной деятельностью.



Литература

1. Цыпин Г.М. «Обучение игре на фортепиано». М., Просвещение, 1984.
2. Баренбойм Л.А. «Путь к музицированию». М., Советский композитор, 1979.
3. Баренбойм Л.А. «Фортепианная педагогика». М. Классика – 21, 2007.
4. Теплов Б.М. «Психологические основы художественного восприятия». Л., 1947.
5. «Первые шаги». Пособие для начинающих, Ростов-на-Дону, Паритет, 1992.
6. Артоболевская А. «Первая встреча с музыкой», учебное пособие, издание шестое, М., Советский композитор, 1992.
7. Зимина А.Н. «Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста». М., Сфера, 2010.



Махнорилова Татьяна Юрьевна, Цихач Татьяна Борисовна
«О некоторых способах активации творческой инициативы
обучающихся в курсе музыкальной литературы»

Махнорилова Т.Ю. – преподаватель
музыкально-теоретических дисциплин
ДМШ им. С.М. Старикова
при ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный
музыкально-педагогический институт им. С.В.Рахманинова»
Россия, Тамбовская область, г. Тамбов

Цихач Т.Б. – преподаватель
музыкально-теоретических дисциплин
ДМШ им. С.М. Старикова
при ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный
музыкально-педагогический институт им. С.В.Рахманинова»
Россия, Тамбовская область, г. Тамбов

Аннотация: Гармоничное соединение обучающей и контролирующей составляющих в мультимедийных пособиях, разработанных на теоретическом отделе ДМШ им. С.М. Старикова совместно с сотрудниками лаборатории звука ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, открывает широкие возможности для «обучения с увлечением». Использование пособий на уроках музыкальной литературы имеет практическую направленность: даёт знания обучающимся и удобство в работе преподавателям. Применение пособий в учебном процессе возможно на всех уровнях: на начальном этапе обучения, в ДМШ, ДШИ, а также, частично, в колледже и даже в вузе.

Одной из наиболее динамичных, ярких и познавательных дисциплин музыкально-теоретического цикла является «Музыкальная литература». В процессе её изучения учащиеся получают знания о музыке из области истории, теории, музыкальной практики, знакомятся с музыкальной культурой и творчеством композиторов различных эпох, с жанровым многообразием музыкального искусства, учатся слушать, понимать и, главное, любить музыку.

В организации учебного процесса основополагающее значение приобретает комплекс методического обеспечения предмета: помимо программы и учебно-методической литературы, важную роль играет наличие пособий и дидактических материалов.



Повышению интереса к изучаемой дисциплине и улучшению качества подготовки обучающихся способствует увеличение роли информационно-коммуникационных технологий в процессе обучения.

Преподаватели теоретического отдела ДМШ им. С.М. Старикова и сотрудники лаборатории звука ТГМПИ в течение многих лет работают над проектом по созданию собственной электронной продукции. За эти годы изданы и успешно используются на уроках мультимедийные пособия по зарубежной музыкальной литературе, посвящённые жизни и творчеству И.С. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена.

Разработчики ставили перед собой две цели – *обучающую и контролирующую*.

В пособиях собран и систематизирован объёмный текстовый материал, содержащий сведения об эпохе, особенностях стиля и творчества, о жизненном пути композиторов. *Обучающая* информация была взята из различных источников: из учебников, энциклопедий, интернет-ресурсов и др. Это помогло добиться информационной насыщенности и, одновременно, доступности изложения и увлекательности каждого занятия.

Важное место отводится также видеоматериалам. Этот раздел содержит документальные фильмы о жизни и творчестве композиторов, видеозаписи фрагментов опер, концертных исполнений инструментальных и вокальных сочинений, а также ноты музыкальных произведений. Возможно прослушивание сочинений как фрагментами, так и целиком. Оно может сопровождаться нотным текстом. Клавиры опер предоставлены на русском языке: это способствует лучшему усвоению и запоминанию музыки, которая становится ближе, понятнее и, следовательно, интереснее.

Неотъемлемым компонентом учебного процесса является контроль уровня знаний и качества образования обучающихся. *Контролирующие* задания необходимы при диагностике уровня полученных знаний.

Для промежуточного и итогового контроля в пособия включены следующие разделы: «Кроссворды», «Тесты», «Викторины».

Применение подобных форм контроля в музыкальной педагогике способствует решению основной учебной задачи – закреплению знаний.

Кроме того, у обучающихся вырабатывается умение быстро и точно отвечать на поставленные вопросы, и обучение, таким образом, проходит в занимательной форме.

Формы контролирующих заданий могут быть следующие:

- индивидуальные и коллективные;
- устные и письменные.



Задания, выполненные индивидуально, наиболее точно показывают реальный уровень знаний учащихся; в то же время работа, выполненная коллективно, проходит веселее и динамичнее, что очень сплачивает группу. При этом слабые ребята могут почувствовать себя в коллективе намного увереннее, в дальнейшем они начинают «тянуться» за более сильными и усерднее, чтобы не подвести свою команду, готовиться к следующему «состоянию».

Подобная форма проведения контрольных уроков увлекает детей разного возраста, нередко обучающихся в одной группе. Они с большим удовольствием участвуют в такой игре, похожей, скорее, не на контрольную работу, а на отдых и расслабление после напряжённого труда по усвоению значительного объёма полученной ими информации.

Задания, предложенные в пособиях, можно выполнять как в классе, так и самостоятельно в домашних условиях, если по какой-либо причине ученики не могут посещать занятия.

Кроссворды составлены в двух вариантах. Если предпочтение отдаётся письменной индивидуальной проверке знаний, то каждому учащемуся предлагается один из вариантов в распечатанном виде.

Возможно и коллективное, командное (по 3-5 человек) письменное разгадывание кроссвордов. И в первом, и во втором случае оценки выставляются в зависимости от количества правильных ответов и времени, затраченного на выполнение задания.

Другой формой контроля знаний является *тестирование*. Оно, как и разгадывание кроссвордов, может осуществляться в письменном виде индивидуально или коллективно (командами). Разработчики пособий составили по два варианта тестов, в каждом из которых содержится по 15-20 вопросов с несколькими предложенными вариантами ответов.

Возможные следующие способы тестирования:

- распечатать тест без изменений и предложить учащимся ответить на вопросы;
- сгруппировать тестовые задания по блокам: биографические вопросы отдельно от вопросов о творчестве композитора;
- поделить, при необходимости, каждое тестовое задание на три части по 5 вопросов (при желании задействовать больше форм работы на контрольном уроке, при ограниченном времени проведения занятия).

Возможен итоговый (в конце учебного года) контрольный урок по музыкальной литературе, посвящённый эпохам барокко, классицизма, романтизма, или творчеству одного из композиторов зарубежных стран. Он может быть построен на отдельно взятых вопросах из тестовых заданий.



Для контроля «музыкальных знаний» учащихся предназначен раздел пособий под названием «Викторины». Он состоит из кратких (от 20 до 60 секунд) фрагментов музыкальных произведений, изученных на уроках музыкальной литературы. Как правило, викторины, напоминающие музыкальные загадки, угадываются учащимися с большим интересом. Пособия составлены таким образом, что отрывки из музыкальных произведений можно компоновать в произвольном порядке, создавая по несколько вариантов заданий.

Викторины классифицируются по следующим параметрам:

- по форме проведения (письменные, устные);
- по способу воспроизведения музыкального материала (аудио, видео).

Письменные викторины – это запись в тетрадь угаданных сочинений. При этом необходимо соблюдать определённую очерёдность записи: от общего – к частному (например, указать композитора, название произведения, часть, раздел, тему). Можно предложить учащимся заранее подготовленные листы с перечисленными в них музыкальными темами. Учащимся останется только проставить в определённой графе порядковые номера, под которыми прозвучали фрагменты.

Устные викторины предполагают не только традиционные формы проведения (то есть требующие от ученика достаточно быстрого и точного называния угаданного музыкального фрагмента), но и игровые формы. Они могут быть организованы как соревнование между двумя командами, в виде опроса учащихся поочерёдно из каждой команды. При этом ученик, давший неправильный ответ, передаёт «ход» участнику из команды-соперника. Правильный ответ приносит команде один балл, а за каждую подсказку «своему» участнику, напротив, с команды балл снимается.

Игра может проводиться:

- в течение определённого временного отрезка. Победителем становится команда, набравшая наибольшее количество баллов;
- до набора одной из команд установленного заранее количества баллов.

Для музыкальных викторин, с целью активации не только слухового, но и зрительного восприятия, можно использовать и видео материалы из раздела «Видео».

Собранные в пособиях аудиофрагменты представляют собой необходимый минимальный набор произведений в рамках типовой программы по предмету «Музыкальная литература». В группах



общеразвивающего направления данного музыкального материала будет вполне достаточно.

Учащимся предпрофессионального направления можно предложить викторины, содержащие и аудио, и видеофрагменты из любого раздела произведения.

Гармоничное соединение обучающей и контролирующей составляющих в мультимедийных пособиях, разработанных на теоретическом отделе ДМШ им. С.М. Старикова совместно с сотрудниками лаборатории звука ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, открывает широкие возможности для «обучения с увлечением». Использование пособий на уроках музыкальной литературы имеет практическую направленность: даёт знания обучающимся и удобство в работе преподавателям. Применение пособий в учебном процессе возможно на всех уровнях: на начальном этапе обучения, в ДМШ, ДШИ, а также, частично, в колледже и даже в вузе.

Многообразие форм и методов контроля, предложенных разработчиками, способствует:

- прочному усвоению учащимися программного материала;
- повышению интереса к занятиям по предмету «музыкальная литература»;
- активизации творческой деятельности учащихся;
- усилению процесса эмоционального восприятия музыкального и теоретического материала;
- повышению качества знаний, умений и навыков учащихся;
- выявлению уровня подготовленности учащихся путём письменного и устного тестирования в игровой и занимательной форме (тесты, кроссворды, викторины) с несколькими вариантами заданий, что может найти применение как в промежуточной, так и в итоговой аттестации;
- воспитанию интеллектуальной активности, наблюдательности и сосредоточенности обучающихся;
- лучшему взаимопониманию и сотрудничеству преподавателя и учеников, что ведёт к успешной реализации учебного процесса.

Литература

1. 100 великих композиторов. Автор-составитель Д. Самин. – М.: Вече, 2002. – 624 с.
2. Алексеева Л., Григорьев В.. Страницы зарубежной музыки XIX века. – М.: Знание, 1983. - 112 с.



3. Аулих Б. Лунная соната, Кошачья fuga, или Любопытные истории о знаменитых музыкальных произведениях трех столетий / Бруно Аулих ; пер. с нем. С. Грохотов. - Москва: Классика - XXI, 2015. - 256 с., нот.

4. Брянцева В.Н. Музыкальная литература зарубежных стран : учеб. для ДМШ : второй год обучения / В.Н. Брянцева. - М. : Музыка, 2011.- 208 с.: ил., нот.

5. Булчевский Ю.С. Краткий музыкальный словарь / Ю. Булчевский, В. Фомин. - Москва: Музыка, 2014. - 461 с., нот.

6. Вайнкоп Ю., Гусин И. Краткий биографический словарь композиторов: 8-е издание. – Л.: Музыка, 1987. - 200 с.

7. Григорович В. Великие музыканты Западной Европы: И.С. Бах, Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. Бетховен. Хрестоматия для учащихся старших классов. – М.: Просвещение, 1982. – 224 с.

8. Калинина Г. Пособие по музыкальной литературе. Выпуск II. Тесты по зарубежной музыке. – М.: Престо, 1998. - 24 с.

9. Музыкальный энциклопедический словарь/Гл. ред. Г.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.:ил.

10. Прохорова И. Музыкальная литература зарубежных стран: Учебник для 5 класса ДМШ. – М.: Музыка, 1990. - 128 с.

11. Шорникова М.И. Музыкальная литература. Развитие западно-европейской музыки : второй год обучения: учебное пособие / М. Шорникова. - 17-е изд. -Ростов-на-Дону: Феникс, 2013. -282 с. : ил., нот.. - (Учебные пособия для ДМШ)

Электронные ресурсы

1. <http://muzyka.net.ru>
2. <https://ru.wikipedia.org>
3. Дорошенко Е. Использование тестов на уроках музыки. <http://festival.1september.ru>. Преподавание музыки
4. Махнорилова Т., Цихач Т. Тесты и кроссворды (к итоговому занятию по музыкальной литературе): Иоганн Себастьян Бах, Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг ван Бетховен, Франц Шуберт, Фридерик Шопен. <http://festival.1september.ru/authors/232-415-242>
<http://festival.1september.ru/authors/232-392-976>
5. Чебунина И. Активные методы обучения на уроках музыкальной литературы в ДМШ. <http://festival.1september.ru>. Преподавание музыки



Мищенко Людмила Геннадьевна
«Психологическая подготовка ученика-пианиста к публичному выступлению»

Мищенко Л.Г. – преподаватель по классу фортепиано
МАУ ДО "Детская музыкальная школа №4"
Россия, Республика Татарстан, г. Набережные Челны

Аннотация: Проблема сценического волнения музыканта-исполнителя. Как настроиться на нужный ритм перед выступлением и донести до слушателя лучшее, на что способен музыкант с соответствующей подготовкой.

Проблема сценического волнения – одна из наиболее актуальных, жизненно важных для музыкантов-исполнителей. Как настроиться на нужный ритм перед выступлением и донести до слушателя лучшее, на что способен. Эти вопросы волнуют сегодня множество музыкантов, будь то еще обучающийся или же давно выступающий перед публикой концертный исполнитель.

Исполнительство – чрезвычайно сложный, тонкий процесс, который напрямую зависит от физического и морального состояния находящегося на сцене, как в момент непосредственного самого действия, так и задолго до него. Поскольку к публичным выступлениям могут быть отнесены все формы исполнения в присутствии одного или нескольких слушателей, соответственно, каждому учащемуся приходится постоянно сталкиваться с подобного рода мероприятиями во время академических концертов, экзаменов, зачетов, конкурсов. Именно публичные выступления, являясь важным элементом учебного процесса, готовят музыкантов к будущей профессиональной деятельности.

По своим характеристикам публичные выступления музыкантов относятся к стрессовым ситуациям. Главным стрессом для них является зрительный зал, осознание того, что каждое их действие прослеживается и оценивается другими людьми. Зачастую публичные выступления становятся настоящим испытанием «на прочность». Подготовка будущего музыканта-исполнителя к сцене должна вестись уже в начальный период обучения, в стенах ДМШ.

Сценическое волнение проявляется в различных видах и формах. Оно может обнаруживаться в виде страха, панического состояния; может трансформироваться в подавленное расположение духа, апатию, безволие,



неверие в свои силы и т.д. В других случаях, напротив, волнение вызывает в человеке празднично-приподнятые, возбужденно-радостные чувства. Нередки также резкие смены-перепады душевных состояний, сложные сочетания и контрасты эмоциональных красок. Волнуются практически все люди, выходящие «на публику», но одни располагают достаточными волевыми ресурсами для решения поставленных задач, другие же, по причине слабой, не натренированной воли теряются и терпят неудачу.

Работать над закалкой воли необходимо с такой же последовательностью и настойчивостью, с которыми ведется работа над развитием технических умений и навыков, убеждены опытные мастера. Неудачи и срывы на сцене зачастую происходят не столько от недостатка «исполнительной техники», сколько от недостатка «исполнительской воли» (пианист Г.Р. Гинзбург). Необходимо отметить, что факторы, способствующие усилению или, напротив, ослаблению сценического волнения учащегося, имеют достаточно разнообразные предпосылки. Сказывается и то, как построена программа выступления, и какова сложность исполняемых произведений, особенности времяпровождения в преддверии концерта, и предварительная «обыгранность» программы. Музыкант должен учитывать эти обстоятельства заранее, уже в ходе подготовки к выступлению.

Мы знаем, что одна из первопричин сценического волнения - боязнь музыканта забыть текст (волнуются, исполняя произведения публично потому, что боятся забыть; забывают, как правило, именно потому, что чрезмерно волнуются). Произведение должно быть выучено не на 100, а на 150%; само ощущение «чистой совести» исполнителя («я все выучил с предельной тщательностью») принесет ему уверенность в себе. Но отсутствие волнения еще более нежелательно для исполнителя нежели присутствие его в чрезмерно гипертрофированных формах. Профессор Н.В. Трулль замечает по этому поводу: «Если человек не волнуется перед выходом на сцену,- он не артист, и на сцене ему делать нечего. Ему все равно: как и что он будет играть. Только на фоне положительно окрашенного сценического волнения можно добиться высоких результатов в исполнительском искусстве». «Волнение – это неперемное условие для того, чтобы человек сконцентрировал все свои силы: физические и психические; человек равнодушный, не волнующийся ничего интересного и значительного на концертной эстраде не сотворит».

Самоконтроль у детей, как правило, не развит. Ученики зачастую не знают, как надо выйти на сцену, как сесть, какими внутренними приемами можно несколько успокоить себя. Успешность выступления на сцене будет



напрямую зависеть не только от качества и надежности выученных произведений, но и от уровня его психологической готовности к общению с публикой.

Психологическая подготовка учащегося к выступлению имеет не меньше значения, нежели профессионально-исполнительская подготовка. Вся работа, которая велась учащимся над музыкальным произведением в классе и дома, проходит «испытание на прочность» в условиях публичного выступления; только оно определяет и меру выученности материала, и степень одаренности исполнителя, и его психологическую устойчивость, и многое другое. Можно выделить следующие основные пути и способы по формированию у юного пианиста сценической устойчивости:

а) *Выявление потенциальных ошибок.*

1. Завязать на глазах повязку. В медленном или среднем темпе, уверенным, крепким туше сыграть произведение.

2. Игра с помехами и отвлекающими факторами (для концентрации внимания). Включить радиоприемник на среднюю громкость и попытаться сыграть программу.

б) *Концентрирование внимания.* Чтобы не ошибиться, не остановиться и не забыть, нужно работать над повышением концентрации внимания. Способность самососредоточения, как наиболее эффективного метода борьбы со сценическим волнением, можно и нужно развивать в процессе предконцертной или предконкурсной подготовки учащегося.

в) *Перспективное мышление.* Во время концерта могут появиться какие-то неожиданности, случайности, шероховатости. Важно научиться не придавать этому значения, чтобы мимолетная фальшь не перебила ход мыслей. Главное – сохранить течение музыки.

При подготовке юного пианиста к выступлению важно помочь молодому исполнителю совладать с волнением в решающий момент. Перед выступлением:

1. За несколько дней до выступления помочь юному музыканту представить себе то место, где он будет выступать.

2. Играть перед воображаемой аудиторией. Вместо слушателей может быть выставлен ряд стульев, посажены куклы и игрушки.

3. Обыгрывание. В этом приеме психологической педагогической подготовки музыкант-исполнитель постепенно приближается к ситуации публичного выступления, начиная от самостоятельных занятий и кончая игрой в кругу друзей. Обыгрывание произведения или программы надо делать как можно более часто и постараться достичь того, чтобы, говоря



словами Станиславского, «трудное стало привычным, привычное – легким, а легкое – приятным».

Еще один аспект проблемы. Профессор А.А. Писарев говорит: «Имеет значение, как исполнитель проводит время перед выступлением. Объектом внимания педагога и учащегося должен быть режим дня накануне выступления. По этому вопросу существуют различные мнения и точки зрения. Я советую ученикам в день концерта не очень много заниматься. Полезно поиграть программу в неторопливом движении, в спокойной манере, не пытаясь раньше времени стать артистом».

В день выступления и особенно перед выходом на сцену надо стараться меньше разговаривать, не находиться в шумной компании, не растрчивать понапрасну энергию. Волнение в тот момент, конечно, большое, оно повышается от сознания ответственности. Важный педагогический момент: педагогу не следует давать последние наставления, касающиеся интерпретации. До выступления лучше избегать многочасовых занятий на инструменте. Еще один важный «предконцертный» момент: в последние минуты перед выходом на сцену следует категорически избегать лихорадочных выхватываний коротких эпизодов программы и их поспешных проигрываний. Лучше внутренне собраться, представить себе темп, характер первого произведения, два-три раза глубоко вздохнуть и смело выходить на сцену – побеждать.

Выступление. Следует еще раз проверить устойчивость стула, слегка переждать успокаивающийся шум в зале, одновременно с этим окончательно настраиваясь на исполнение. Немаловажное значение имеет само сценическое поведение: выход и уход со сцены, поклоны, поведение за инструментом – словом, то, что мы называем артистизмом. Отталкивающее впечатление производит картинность, манерность, поза. Вести себя необходимо естественно: собранно, но не скованно, свободно, но не развязно. Не разглядывать публику в зале!

Музыкальная судьба ребенка и формирование его музыкальных вкусов зависит от первого практического соприкосновения ученика с музыкой. Успех во многом зависит от профессионального мастерства педагога и степени одаренности будущего музыканта. Каждый человек – неповторимая индивидуальность, следовательно, направления, формы и методы подготовки всегда должны основываться на индивидуальных качествах внутренней и внешней среды музыканта. Музыка для исполнителя является связующим звеном и средством общения с аудиторией. Полная отдача воплощению музыкального образа, непрекращающийся диалектический процесс открытия прекрасного в исполняемом, жажда выявить все это в реальном звучании –



вот путь успешного преодоления сценического страха, психологической адаптации ученика-пианиста к публичному выступлению.

Литература

1. Баренбойм Л.А. Музыкальная - педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1983.- 205 С.;
2. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве/Исполнительское искусство зарубежных стран.- М.: Музыка, 1975/ вып.1. – С.46 – 83;
3. Гольденвейзер П. О фортепианном исполнительстве. Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – М.: Музыка, 1997/ вып.2. – 143 с.;
4. Капустин Ю.В. Музыкант-исполнитель и публика. - Л.: Музыка, 1985. – 74 с.;
5. Литвиненко Ю.А. Роль публичных выступлений в процессе обучения музыке. – М.: Педагогика искусства, 2010/№ 1. – 64 с.;
6. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества.- М.: Сов. композитор, 1988. – 84 с.



Отто Елена Валентиновна
«Пробуждение культуры исполнителя как основная задача музыканта-педагога»

Отто Е.В. – преподаватель
ОБОУ ДО «Льговская детская школа искусств»
Россия, Курская область, г. Льгов

Аннотация: Отображено практическое значение трех категорий воздействий педагогики – пробуждение культуры, высвобождение исполнительского творчества, вскрытие ближайших причин заторможенности или медленного раскрытия этого творчества. Уделено внимание работе по художественному, сформированному исполнению, представлению о цельно-объединенном звуковом образе произведения. Перечислены в самых общих чертах важнейшие виды влияния педагога на различные стороны исполнительского процесса.

Главная и конечная задача музыкальной педагогики – это развитие и полное созревание природной одаренности обучающихся в музыкально-исполнительском творчестве. Нет таких данных, чтобы яркие, самобытные таланты достигали вершин искусства без особого ухода и руководства со стороны опытного педагога. Даже если творческая фантазия обучающихся является развитой и созревшей, и руководство со стороны не является необходимостью, следует иметь в виду, что самостоятельная работа - так или иначе следствие прошлого рационального художественно-педагогического руководства.

Часто учащиеся поступают в музыкальную школу по собственной инициативе, но далее интерес к занятиям пропадает. Но любовь к занятиям и любовь к музыке – понятия совершенно разные. Задача педагога объяснить ребенку, как могут занятия музыкой доставлять удовольствие. Обучающемуся Диме был предложен следующий вариант занятий: показ нескольких упражнений, с помощью которых можно научиться понимать не только «как» читать ноты, но и «для чего» это делать. Приобретенные навыки в упражнениях начинают «работать» в пьесах. Обучающийся Дима попробовал и четко понимает предложенный ему ход действий:

- от практической деятельности – к теоретическим выводам, которые нужны для опоры, для облегчения и удобства на новом этапе;
- анализ своей работы, позволяющий находить правильное решение и ставить перед собой новые задачи;



– поиск решения поставленных перед собой новых задач.

Такой подход к занятиям приводит к достижению хороших результатов, а они, в свою очередь, дают новый круг – еще большее желание, еще большую веру в успех, многие «понимания», прошедшие через собственный опыт, собственные размышления и выводы.

С помощью рационального руководства следует разбудить природную творческую фантазию. Впервые проявляющаяся эта функция, пробужденная педагогом или появляющаяся сама собой – и в дальнейшем, в течение последующих лет подвергается преподавателем систематическому развитию. Далее следует предпринимать действия по высвобождению связанной и заторможенной по тем или другим причинам в каждом отдельном случае творческой функции руководимого обучающегося. Изучение факторов, определяющих три категории положительных воздействий педагогики – пробуждение культуры, высвобождение исполнительского творчества, а также вскрытие ближайших причин заторможенности или медленного развития этого творчества – имеют большое практическое значение для процесса обучения.

Насколько верно положение, что все музыкальное искусство оперирует органически объединенными цельными звуковыми образами, настолько же несомненным является то, что художественное исполнительство базируется на формировании из отдельных звуков таких объединенных в одно целое звуковых организмов. Первое появление в исполнении ученика цельно-объединенного звукового организма (притом самостоятельно, часто инстинктивно сформированного) – и следует считать моментом пробуждения его творческой фантазии. Педагог должен как можно раньше содействовать пробуждению первых элементов исполнительского творчества ученика, как можно раньше ознакомить его с основами и приемами фразировки, путем показа дать живое представление о цельно-объединенном звуковом образе. Все это при условии освоения учеником основных технических навыков и умений извлекать из инструмента звуки различной интенсивности, то есть при условии, что приемы «легато» и «стаккато» в своих элементах усвоены.

Очень важно, чтобы дети понимали, чувствовали основные отличительные и определяющие черты категорий эстетики, а также знали какими приемами, способами, содержательной направленностью они достигаются. Так, знакомясь с музыкальным произведением, дети смогут найти опору, чтобы лучше понять идею автора, на ее основе создать свою интерпретацию, при подготовке произведения к исполнению будут знать, каким образом реализовать замысел композитора. На занятиях специальности дети слушают, анализируют, прочувствуют такое



количество музыкальных произведений, которое превышает в несколько раз объем, изучаемый по музыкальной литературе в ДШИ.

Для творческого роста маленьким музыкантам необходимо накапливать эмоционально-чувственный жизненный опыт, развивать эмоционально-образное мышление, эстетические взгляды. В этом им помогут и другие виды искусства. Следует приводить примеры из таких фильмов, где музыка занимает одну из ведущих ролей: «Пятнадцатилетний капитан», «Александр Невский», кинокомедии, мультипликационные фильмы, созданные на основе классической музыки: «Щелкунчик», «Детский альбом Чайковского», «Картинки с выставки» Мусоргского, «Петя и волк» С. Прокофьева, «Времена года» А. Вивальди, фильм-сказка «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Снегурочка» и многие другие. Однако основной базой и первой предпосылкой развития исполнительского творчества является рациональная техническая школа, усваиваемая под руководством педагога. Всесторонняя культура художественного ритма составляет основную непосредственную и постоянную заботу педагога. Также усвоение основ художественной фразировки и оформления целого музыкального произведения и приемов такого оформления, уяснение характера и содержания исполняемой музыки являются дальнейшими категориями воздействия педагога на творческую функцию исполнителя. Свое видение, замысел исполнения произведения надо уметь воплотить руками, пластикой и так далее. Воплощение же требует мастерства, а следовательно, приходит понимание значимости приемов, необходимости овладеть как можно большим их числом. Если сфокусировать внимание на музыкальном образовании, то ясно, как решается первостепенная задача, обеспечивающая успешное овладение мастерством – дети чувствуют себя музыкантами, а не просто учениками, то есть приобрели иной статус и стали действовать соответственно ему. Стоит произнести: «Я – ученик!», а теперь: «Я – музыкант!» Разница в том, что повышается требовательность к себе, к своей деятельности. Именно так должен возникать самый тесный союз ученика с педагогом – как осознанная необходимость, как радость сотворчества.

Литература

1. «Методика обучения игре на фортепиано» А.Д.Алексеев, Москва 1989 г.
2. «Музыкальное исполнительство и педагогика» .С.М.Майкапар Челябинск, 2006 г.
3. «Интенсивный курс по фортепиано» Т.И.Смирнова, Москва 2008 г.
4. «Воспитание пианиста» Е.М.Тимакин, Москва, 2004 г.



Перепечина Татьяна Алексеевна
«Особенности работы концертмейстера»

Перепечина Т.А. – преподаватель
МАУ ДО «Детская школа искусств №3» г. Улан-Удэ
Россия, Республика Бурятия, г. Улан-Удэ

Концертмейстеры ДШИ работают в классах народных, струнных, духовых инструментов, хоровых классах, классах хореографии. Они исполняют аккомпанирующую партию в произведениях, написанных в сопровождении фортепиано. Участие концертмейстера является неотъемлемой частью процесса. Пианист -аккомпаниатор - это помощник солисту или коллективу музыкантов в их основной деятельности. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только яркого артистизма, но и навыка игры в ансамбле, разносторонних музыкально-исполнительских дарований, наличие разных образно-слуховых представлений, эрудированности в вопросах музыкальных стилей, формы, умения сразу охватить характер и настроение произведения, скорости реакции, мобильности. Роль концертмейстера сводится не только к игре по нотам, но и к разучиванию партий, созданию образа, интерпретации, контролю над качеством исполнения, а иногда и к дирижерской функции.

Чтобы провести полноценное занятие с учеником в отсутствии педагога, на концертмейстера ложатся также и педагогические функции.

Кроме того, концертмейстер должен быть хорошим психологом, и организатором, обладать ясным мышлением, крепкими нервами и хорошей интуицией. Таким образом, едва ли любая другая музыкальная деятельность может сравниться с концертмейстерским искусством по своей многофункциональности и универсальности.

Работу концертмейстера можно свести к четырем компонентам:

1. Работа концертмейстера с педагогом и учеником (на занятии)
2. Работа концертмейстера с учеником
3. Работа концертмейстера с педагогом
4. Самостоятельная работа концертмейстера

Компонент первый.

В творческом процессе педагога и ученика незаменимым звеном является концертмейстер.

Педагог выполняет основную функцию - ведет занятие, а концертмейстер вникает в творческий замысел коллеги, просматривает текст, отмечает важные опорные точки композиции. Концертмейстер в классе - это



помощник, репетитор, правая рука и единое целое с преподавателем класса, целенаправленно выполняющие свои профессиональные задачи.

На репетициях к концертному выступлению задача педагога и концертмейстера отстроить звуковой баланс в той аудитории, где будет проходить концерт.

Компонент второй.

Работа концертмейстера с учеником без педагога не должна сводиться к многократному повторению произведения, концертмейстер здесь выступает в роли педагога. Одна из составляющих начального этапа освоения произведения для концертмейстера - помочь ученику разучить его партию.

Необходимо создать на уроке дружественную обстановку взаимопонимания с учеником, расположить его к себе, чтобы он чувствовал доверие и поддержку. Музыкальное сопровождение прививает ученикам эстетический вкус, умение слышать музыкальную фразу, помогает ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, динамике.

Проученная, слаженная игра в ансамбле воспринимается слушателем, как нечто неразделяемое, нужно и важно помочь этой целостности: хорошо, если исполнители будут одеты в схожую по стилю и цвету одежду.

Отработка совместного начала при отсутствии вступления, является сложным моментом для многих учеников. Задача концертмейстера - давать ауфтакт (кивок головой, короткий вздох, мимика, или какой-либо другой знак, важно, чтобы ученик понимал его.) Так же важны выход и уход со сцены, одновременный поклон до и после выступления. Внешние атрибуты производят хорошее впечатление при условии качественного исполнения. Музыка, как никакое другое искусство способно вызывать яркие эмоции. Когда ребенок переживает сильные эмоции, его внимание активизируется, поэтому музыкальное сопровождение всегда должно быть ярким и эмоциональным. Музыка должна нравиться ученику, должна соответствовать его вкусу.

При подготовке к ответственному выступлению важно находиться на одной психологической волне с учащимся. Общие цели объединяют. Очень полезно записывать свое выступление на видео и анализировать, выявляя свои положительные и отрицательные моменты.

Частые совместные выступления создают у ученика уверенность в своих силах, доверие к концертмейстеру, уменьшает боязнь сцены.

Концертмейстер всегда должен быть уверенным в себе, хорошо знать текст (партитуру), быть готовым к любому повороту событий, уметь «выкручиваться» из любой ситуации на сцене (иногда ученик может



остановиться или пропустить часть текста). Концертмейстер ведет за собой, обеспечивая темповую стабильность, не останавливая движения. Останавливаться и поправляться недопустимо, так же недопустимо выражать какие-либо промахи жестами и мимикой. В связи с этим концертмейстер должен обладать эстрадной выдержкой и интуицией.

Важную роль при выступлении на сцене, обеспечивающую комфорт, играют четко и удобно распечатанные ноты, не требующие переворота, с хорошим освещением, но не слепящим.

Компонент третий.

Педагог и концертмейстер должны грамотно выстраивать учебный процесс: подбирать программу для ученика с учетом его возраста, способностей, его жизненного опыта технической оснащенности, тем самым развивая его планомерно, программируя на успех.

В задачи творческого тандема педагога и концертмейстера также входит поиск нового, актуального репертуара, подбирая яркие номера; планируя концертную деятельность ученика.

О профессиональном подходе к изучаемому материалу свидетельствует прослушивание аудио и видео записей (доступность через интернет, легко осуществима) с последующим обсуждением и выбора варианта трактовки. Полезно совместное музицирование. Это обоюдно обогащает музыкантов, повышает и общекультурный уровень.

Компонент четвёртый.

Работа концертмейстера требует постоянных занятий за инструментом, изучения и освоения концертного и учебного репертуара. Такая работа расширяет творческий кругозор музыканта, формирует и совершенствует его артистизм, повышает исполнительский уровень.

Часто при исполнении партии аккомпанемента, возникает сложность, когда данная партия сочинялась не для фортепиано. Или является переложением, часто композиторы не учитывают технических неудобств пианиста, насыщая фактуру сложностями, затрудняющими естественное исполнение фортепианной партии. Концертмейстеру часто приходится упрощать такую фактуру, добиваясь более удобного способа изложения.

При работе в классе, концертмейстер может произвольно облегчить трудные места, исполняя эти произведения на концерте, он должен создать полноценную звучность аккомпанемента.

Необходимым качеством в работе концертмейстера является наличие навыка чтения с места и транспонирования, в рабочем процессе на занятиях в классе, без этих качеств не обойтись.

Концертмейстер-пианист должен обладать такими чертами, как



дирижерская воля, ритмическая и темповая устойчивость, умением «цементировать» ансамбль и всю форму исполняемого произведения в целом.

Из всего вышеизложенного, хочется обобщить: концертмейстер - это «человек большого ума и большого чувства».



Погребняк Наталья Сергеевна, Кудланова Елена Леонидовна
«Некоторые способы активизации учебного процесса в средних и
старших классах в условиях детских музыкальных школ и школ
искусств»

Погребняк Н.С. – преподаватель
МБУ ДО "ДШИ п. Майский"
Россия, Белгородская область, Белгородский район, п. Майский

Кудланова Е.Л. – преподаватель
МБУ ДО "ДШИ п. Майский"
Россия, Белгородская область, Белгородский район, п. Майский

Аннотация: Актуализация потребностей обучающихся и формирование их ценностей позитивного отношения к познанию специфики отечественной исполнительской традиции. Осуществление обучения с опорой на западноевропейские и русские педагогические традиции. Системность в сочетании технического и художественного в процессе исполнительской подготовки обучающихся.

Для повышения эффективности исполнительской подготовки учащихся весомое значение имеют педагогические условия – то есть «система определенных форм, методов, материальных условий, реальных ситуаций, которые объективно сложились или субъективно созданы, необходимых для достижения конкретной педагогической цели» [1, с. 47].

В результате изучения методической литературы, мастер-классов, научных статей, учебных планов, образовательного графика нами были определены следующие педагогические условия, которые необходимы для активизации учебного процесса:

- актуализация потребностей обучающихся и формирование их ценностного позитивного отношения к познанию специфики отечественной исполнительской традиции;
- осуществление обучения с опорой на западноевропейские и русские педагогические традиции;
- системность в сочетании технического и художественного в процессе исполнительской подготовки обучающихся.

Первым педагогическим условием нами определена актуализация потребностей детей и формирование их ценностного позитивного отношения к обучению на основе изучения специфики отечественной исполнительской



школы. В психологическом и педагогическом знании существует устоявшееся мнение, что для достижения успеха в учебной деятельности важно мотивировать человека, заинтересовать его и вызвать потребность к этой деятельности.

Актуализировать потребность детей к обучению возможно посредством воздействия внешних факторов, таких как: участие в престижных конкурсах; мастер-классах выдающихся исполнителей и педагогов, представителей отечественных и зарубежных исполнительских школ; и внутренних факторов: побуждение к реализации личных целей или профессиональных планов; устремления к процессу познания; поддержка желаний личности будущего исполнителя достичь профессионального роста; удовлетворение собственных амбиций и другие.

Одной из основных задач исполнительской подготовки будущих музыкантов является формирование потребности к постоянному пополнению знаний, умений, навыков, и на этой почве особенно весомым является формирование ценностного положительного отношения обучающихся к инструментально-исполнительскому искусству и педагогике. К важнейшим ценностям инструментального искусства и педагогики относим: красивый тембр инструмента, исполнительское мастерство, художественность исполнения.

Чтобы побудить обучающихся к освоению исторических, теоретических, практических основ инструментального исполнительства и инструментальной педагогики преподаватели прибегают к следующим методам:

- популяризации научной и методической литературы, посвященной исполнительским традициям отечественной исполнительской школы;
- индивидуальных и групповых занятий, направленных на стимуляцию чувства значимости исторических, теоретических и практических основ инструментального исполнительства;
- создание ситуации успеха обучающихся в процессе овладения знаниями и умениями.

Второе педагогическое условие это осуществление обучения с опорой на равное присутствие западноевропейских и российских исполнительских традиций. Следует помнить, что становление отечественной исполнительской школы проходило под влиянием русских национальных традиций, таких как: кантиленность, гибкая фразировка, художественная выразительность.



Осуществление обучения с опорой на западноевропейские и российские исполнительские традиции нуждается, на наш взгляд, в разработке обучающих методов, таких как:

- поэтапное формирование исполнительских знаний;
- накопление опыта по схожести и разнице в исполнительских школах разных стран;
- слухового анализа;
- слухового контроля.

К третьему педагогическому условию методики исполнительской подготовки обучающихся можно отнести системность в сочетании технического и художественного в подготовке обучающихся.

Исполнительское обучение в нашей школе всегда проходит с учетом принципа единства технического и образного. Однако учитывая возрастную специфику, педагоги отмечают, что на начальном этапе обучения больше внимания уделяется все же техническому аспекту в исполнительской подготовке. Для художественной работы над произведением на первых порах обучения почти не остается времени.

Особой чертой школы является то, что исполнительская техника и раскрытие художественного образа рассматривается как неразрывный процесс обучения. Ведь, в таком случае, развитие обучающихся проходит гораздо стремительнее, а исполнительские навыки под влиянием эмоций формируются гораздо эффективнее. Самое важное, чтобы такое сочетание было системным от урока к уроку. Только тогда знание перейдет в умение, а умение в исполнительский навык.

Особо важное значение получает сочетание технического и художественного в процессе изучения музыкального произведения, на котором происходит рост будущего исполнителя. Проникновение в сущность произведения, осознание художественных образов, которые в нем представлены, понимание музыкального языка музыкального произведения, выявление живой интонации способствуют достижению технического совершенства исполнения. Единство технического и художественного должно осуществляться в процессе понимания стилевых и жанровых особенностей сочинения.

Итак, подводя итоги, отметим, применение системности в сочетании технического и художественного в исполнительской подготовке обучающихся требует использования следующих методов:

- поэтапного формирования исполнительских умений и навыков;
- технических и художественно-артистических упражнений;
- творческих ассоциаций;



- творческой интерпретации музыкальных произведений;
- образного перевоплощения.

Литература

1. Ергиев И.Д. Артистизм музыканта-инструменталиста: монография / Одес. нац. муз. акад. им. А.В. Неждановой. Одесса: Астропринт, 2014. – 281 с.
2. Карасева М. Современное сольфеджио: учебное пособие для учащихся музыкальных заведений: В 3-х частях / М.В. Карасева. – М.: Композитор, 2004. – 131с.



Ракова Ирина Владимировна, Фаттахова Марина Владимировна
«Методические основы начального обучения игре на фортепиано»

Ракова И.В. – преподаватель
МБУ ДО "ДМШ г. Зеленодольска РТ"
Россия, Республика Татарстан, г. Зеленодольск

Фаттахова М.В. – преподаватель
МБУ ДО "ДМШ г. Зеленодольска РТ"
Россия, Республика Татарстан, г. Зеленодольск

Аннотация: Цель данной работы: организовать образовательную деятельность обучающихся на занятиях по специальности фортепиано с повышенным уровнем мотивации к обучению. Научить ребенка говорить музыкальным языком, не зная нот, «окунуть» его в мир музыки посредством разучивания упражнений и простейших песенок-попенок. А также воспитывать самостоятельность в работе и творческую инициативу, развивать музыкальный слух, ритм, память, музыкальное мышление, двигательные-игровые навыки ученика.

Начальное обучение юных пианистов - удивительно живой, творческий и очень индивидуальный процесс. В этот период дети впервые знакомятся с музыкой, учатся ее понимать, формируется их вкус, музыкальные представления, они получают первоначальные навыки игры на инструменте.

И с самого начала занятий важно вызвать у детей интерес к музыке, постараться, чтобы ученик полюбил музыку. «Самое серьезное и ответственное - начинать учить на фортепиано. Я утверждаю, что для педагога нет более значительного испытания, чем то, которое заключается в первом прикосновении пальца ребенка к клавиатуре», - писал А. Корто.

Мотивация - это создание и поддержание у обучающегося интереса к изучаемому материалу. Нельзя начинать обучение ребенка с «ремесла», ставить художественно-творческие задачи перед учеником лишь после освоения массы теоретических сведений. Это трудный и скучный для ребенка путь. Интерес к занятиям падает буквально после каждого урока. А ведь такая практика существует до сих пор!

Есть другой путь обучения, когда педагог стремится развить в ученике способность эмоционального восприятия музыки, научить его слушать и слышать, формировать его музыкально-слуховые представления, то есть создать вокруг ученика атмосферу музыки. Прекрасно выразил эту мысль



Г.Г. Нейгауз: «Я считаю, что надо начинать с главного - музыки. Ребенок без души может сыграть несколько нот, но можно научить его играть с самого начала выразительно, взяв какую-нибудь народную мелодию, и, если она веселая, научить его играть весело, а если печальная - печально. Моцарт ребенком начал играть на скрипке, не учась у педагога, он играл на клавесине целые оперы. Это происходило не только потому, что он обладал гениальной одаренностью, но и потому, что рос в атмосфере музыки и постоянно ее слышал».

Отличительной особенностью детского мышления является образное восприятие, активная работа воображения, поэтому начальные музыкальные знания лучше преподносить в игровой форме, с привлечением фантазии и активности самого учащегося. Сухомлинский пишет: «Забывает наша педагогика, что ученик добрую половину всех лет обучения в школе остается, прежде всего, ребенком. Втискивая в голову детям готовые истины, учитель подчас связывает крылья мечты, фантазии, творчества. Духовная жизнь ребенка полноценна лишь тогда, когда он живет в мире игры, сказки, фантазии и творчества». Для детей игра является фундаментальным средством познания мира, она естественно включает их в орбиту познаваемого, идеально мобилизует эмоции, внимание, интеллект.

Разумеется, учение не может быть сплошным и постоянным удовольствием. Оно, прежде всего, труд. Но, организовывая этот труд, надо учитывать особенности духовного мира ребенка на каждой ступени его умственного, нравственного, эмоционального развития. Для ребенка не может быть стимулом овладение знаниями. Мир детей так устроен, что главный стимул и толчок к любому действию ребенка становится интерес и игра!

Особенно важны первые уроки, первые впечатления, оставляющие глубокий след в сознании начинающего пианиста. Учитель должен быть в хорошем настроении, поскольку оно легко передается ребенку, обладать артистическими качествами - уметь выразить голосом, жестом, мимикой разнообразные эмоции (от радости и удивления до настороженности и задумчивости). Необходимо заранее готовиться к урокам: продумать задачи, что и как сказать ребенку при первой встрече, какие привести сравнения, как вызвать ассоциации, как обращаться к воображению и фантазии ученика, подобрать тематические наглядные пособия. На первых уроках необходимо окунуть ребенка в мир музыки, начать его развитие с накопления эмоционально-эстетического опыта. Можно проводить с учеником «уроки - настроения» (определение В. Ражникова). Для этого педагог подбирает ряд художественных произведений (живопись, поэзия, музыка) в одном



эмоциональном ключе. Читать и играть учитель должен очень артистично и выразительно, чтобы ребенок смог проникнуться заданным настроением и передать его сам красками и звуками. Пока это будут абстрактные звуковые и красочные пятна, но передающие данную эмоцию по цветовой гамме и характеру линий. Безусловно, учитель должен при этом направлять ученика и помогать ему. Постепенно нужно усложнять образный строй музыки, заражать воспитанника любовью к музыке, желанием играть как учитель.

Чтобы внимание ребенка стало активным, необходимо менять виды деятельности. Слушание можно чередовать, например, с играми «Что я вижу», «Что я делаю», «У кого дольше звучит» (подробное описание дано в брошюре И. Малаховой «Первые шаги в мире звуков»). Начинающему пианисту важно показать возможности инструмента, пусть пока на самом элементарном уровне:

- спеть с ним знакомую песенку, затем учителю самому (или взяв пальчик ребенка в свои руки) «пропеть» ее на инструменте;
- показать ударность инструмента можно при помощи импровизации (например, про дождик);
- при помощи импровизации, представив, к примеру, картину надвигающейся грозы, показать возможности объёмного звучания инструмента на педали.

Все задания нужно строить на творческой основе. Немаловажную роль в обучении детей младшего возраста играет разнообразие. В планировании занятий нужно учитывать следующее:

- Необходимость быстрой смены задания: любой вид работы не должен длиться больше пяти - шести минут. Педагог обязан выработать особое чувство времени, внимательно приглядываясь к реакции ученика.
- После заданий, требующих умственного напряжения, переключаться на другие, более легкие виды работы. Слуховые, игровые задания лучше чередовать с эмоционально-двигательной разрядкой, импровизацией.
- Предусмотреть необходимый ритм урока, направленный на то, чтобы поддерживать на должном уровне активность восприятия ребенка.
- Выстроить «эмоциональное crescendo», добавляя во второй половине урока наиболее интересные виды работ, чтобы урок прекратился в момент наибольшего эмоционального подъема, и действие его продолжалось еще некоторое время.

В работе с маленькими детьми необходимо помнить, что важнейшим фактором успешной учебы является эмоциональная атмосфера урока. Тяга к положительным эмоциям – это жизненная необходимость любой нормальной



психики. Реакция удовлетворения, которая возникает у детей, нашедших правильные ответы, создает не просто творческую обстановку, но и атмосферу радости. Дети не только любят узнавать все новое и разнообразное, но и повторять то, что однажды послужило источником радости. Это свойство детской психики является основой успешного обучения.

Литература

1. С. В. Грохотов. Как научить играть на рояле. Первые шаги. - М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006.-220 с.
2. Г.М. Цыпин. Музыкальная педагогика и исполнительство.- М.,2011,С.107.
3. С.П. Неволлина. Методика обучения игре на фортепиано. - Челябинск,2013.-122 с.



Силаева Татьяна Сергеевна
«Приёмы развития навыка чтения с листа в концертмейстерском классе»

Силаева Т.С. – преподаватель
МУ ДО ИРМО "Пивоваровская ДШИ"
Россия, Иркутская область, с. Пивовариха

Аннотация: Представленная работа раскрывает актуальность развития навыка чтения с листа в профессиональной деятельности концертмейстера, освещает ряд практических приемов, направленных на освоение навыка и выявляет развивающий потенциал чтения с листа для формирования и становления будущего музыканта.

Представленная работа раскрывает актуальность развития навыка чтения с листа в профессиональной деятельности концертмейстера, освещает ряд практических приемов, направленных на освоение навыка и выявляет развивающий потенциал чтения с листа для формирования и становления будущего музыканта.

Чтение с листа – навык, которым должен обладать каждый профессиональный музыкант, однако, для концертмейстера он является одним из самых необходимых. Именно поэтому при изучении дисциплины «Концертмейстерский класс» особо пристальное внимание уделяется формированию и развитию этого навыка. Способность читать с листа не является врожденной, ее необходимо воспитывать и совершенствовать как в процессе обучения, так и на протяжении всей последующей профессиональной деятельности.

Под чтением с листа подразумевается качественное исполнение музыкального произведения без предварительной подготовки. Чтение с листа представляет форму деятельности, открывающую самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления с музыкальной литературой. Целью чтения с листа является знакомство с огромным количеством произведений различных авторов, художественных стилей, исторических эпох. Иными словами, данный вид музыкальной деятельности – это постоянная и быстрая смена новых музыкальных восприятий, впечатлений, «открытий», интенсивный приток богатой и разнохарактерной музыкальной информации [4].



«Сколько читаем – столько знаем» – эта давняя, многократно проверенная истина полностью сохраняет свое значение и в музыкальном образовании.

Во многих методических работах, а также в статьях выдающихся пианистов и педагогов современности отмечается важность умения читать с листа. Однако, на практике оказывается, что даже профессиональные музыканты недостаточно владеют данным навыком, исполняют преимущественно выученные произведения, неохотно играют незнакомые, не говоря об учащихся и студентах, которые при прочтении незнакомого нотного текста испытывают значительные трудности.

Методические указания по этому поводу разрознены, не обобщены и достаточно редко применяются на практике. Неоспоримым является тот факт, что для формирования и дальнейшего совершенствования навыков чтения с листа необходима постоянная, систематическая работа на протяжении всего периода обучения и становления музыканта [3].

Ниже мы рассмотрим, из чего состоит процесс чтения с листа, на какие этапы делится, а также выявим способы формирования и совершенствования этого навыка.

Процесс чтения с листа можно сравнить с чтением литературного текста. Это сравнение наглядней всего показывает возможность овладения навыками чтения с листа с той же легкостью, с какой добиваются у учащихся школ преподаватели языка. То есть, чтению с листа можно научить любого человека, знающего нотную грамоту.

Чтение с листа является сложным процессом, требующим развития комплекса музыкальных способностей: навыками фортепианной техники, музыкально-слуховых представлений, внутреннего слуха [5]. В целом этот процесс можно представить условно разделенным на три этапа:

1. Зрительное восприятие;
2. Звуковое представление;
3. Двигательные импульсы.

Зрительное восприятие имеет особое значение. Исполнитель с листа как бы производит «разведку глазами», то есть движения глаз несколько опережают звукоизвлечение. В начале обучения учащийся видит отдельные ноты, в дальнейшем – небольшие музыкальные фразы, далее – может охватить взглядом большую часть сочинения или произведение целиком.

Звуковое представление зависит от общего развития уровня музыкальных способностей, в особенности внутреннего слуха.

Третий этап связан с установлением звукомоторной связи, с воплощением зрительно-слуховых представлений в движениях рук. Здесь



требуются определенные навыки фортепианной техники, а также знание аппликатурных принципов [5].

Все перечисленные этапы осваиваются постепенно и последовательно. Для учащегося, исполнительская подготовка которого находится на начальном этапе, охватить взглядом большой музыкальный фрагмент, услышать его внутренним слухом и исполнить в хорошем качестве, представляется невозможным. Не следует торопить ученика, обрекая его на прогнозируемую неудачу и, как следствие, отсутствие интереса к освоению навыка чтения с листа.

Для того чтобы научиться бегло читать с листа, целесообразно использовать ряд простых приемов, направленный на формирование зрительного восприятия нового нотного текста. Это значительно ускорит процесс закрепления навыка понимать и анализировать текст с первого взгляда.

Для этого полезно использовать следующие вспомогательные средства для развития навыка чтения:

- преподаватель играет произведение, а учащийся следит взглядом и проверяет правильность исполнения;
- учащемуся поручается переворачивать нотные листы другому ученику или педагогу во время выступления.

Это привлекает внимание к тексту, позволяет соотносить ту музыку, которая написана с музыкой, которую воспринимает ухо. Благодаря этому образуется и развивается связь зрительного восприятия со слуховым.

Далее учащемуся следует научиться анализировать нотный текст: прочитать название и фамилию автора (это чаще всего помогает определить характер произведения и эпоху его создания), определить ключ, тональность, темп, метроритмические особенности, мелодическое движение, найти кульминацию и трудные места, которым следует уделить больше внимания при зрительном знакомстве.

После того, как учащийся сможет проанализировать то, что он видит, можно приступить к третьему этапу – исполнению произведения. На уроке педагог предлагает учащемуся прочитать с листа небольшое произведение (можно совсем простое, даже одностольное) и вместе с ним подробно рассматривает и анализирует это исполнение. Чаще всего, новички допускают следующие ошибки:

- Не выдерживают паузы;
- Не дослушивают ноты (особенно это касается крупных длительностей);
- Замедляют темп в сложных местах;



- Не обращают внимания на ключевые знаки;
- Испытывают трудности при чтении нот на дополнительных линейках;
- Не обращают внимания на музыкальные сокращения и указания (обе вольты играют подряд, не переносят мелодию или аккомпанемент на октаву выше и ниже и т. д.) [2]

Первые шаги в чтении нотного текста с листа не всегда могут быть удачными, но данный навык достаточно быстро приобретается в процессе систематических занятий, выстроенных по принципу «от простого к сложному».

В процессе тренировки чтения с листа в концертмейстерском классе эффективны следующие приемы:

1. **Прием «зрительного опережения».** Приступая к игре, учащийся должен смотреть и слышать немного вперед, хотя бы на один такт, чтобы реальное звучание шло следом за зрительным и внутренним слуховым восприятием текста. Можно при этом использовать указанные в тексте цезуры и паузы для подготовки к тому, что будет звучать дальше. Исполнение с листа всегда показывает степень слышания произведения «внутренним слухом», который именно в процессе чтения развивается наиболее интенсивно [2].

2. **Прием комплексного восприятия мелодических связей.** Движение мелодии воспринимается быстрее, если ноты мысленно группируются в соответствии с их музыкально-смысловой принадлежностью. Образующиеся при этом слуховые представления легко ассоциируются со зрительными представлениями клавиш и двигательнотактильными ощущениями. При повторной встрече с подобным мелодическим комплексом (восходящее и нисходящее поступенное движение, опевание, движение по звукам аккорда, хроматизмы и др.) учащийся с легкостью его узнает [3].

3. **Прием сжатия гармонической фактуры в аккордовую последовательность,** чтобы более наглядно представить логику и динамику ее развития. Такую последовательность полезно проиграть с точным соблюдением длительности каждого аккорда, без повторений одного и того же аккорда на метрических долях. После достаточной тренировки такие представления возникают мысленным путем, без предварительного проигрывания.

4. **Прием упрощения нотного текста.** При чтении с листа музыкального сочинения очень важны навыки упрощения композиторского текста и отбор самого главного. Для этого юному концертмейстеру



необходимо развивать навык мгновенно находить основы гармонии, правильную аппликатуру, превращать фигурации в аккорды и наоборот [1].

Систематические тренировки навыка чтения с листа помогают исполнителю постоянно пополнять свой репертуар новыми произведениями, расширять музыкальный кругозор. Для этой работы следует отводить специальное время на каждом уроке концертмейстерского класса.

Подводя итог всему вышесказанному, следует отметить, что учащийся должен постоянно тренироваться в чтении с листа с тем, чтобы довести эти умения до автоматизма. Ведь хорошо развитый навык чтения с листа помогает воспитать:

- Внутренний слух;
- Музыкальное сознание;
- Способность анализировать;
- Навык быстрого восприятия художественного смысла, музыкального образа произведения;
- Навык быстрого ориентирования в гармонической и метроритмической структуре сочинения;
- Умение выделить главное в любом материале.

Таким образом, чтение с листа – кратчайший и самый перспективный путь, ведущий в направлении общемузыкального развития учащегося.

Именно в процессе чтения нот со всей полнотой и отчетливостью выявляют себя следующие принципы развивающего обучения: увеличение объема выученного учащимся музыкального материала и ускорение темпов его прохождения.

Литература

1. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. – М.: Музыка, 1995. – С. 96-100.
2. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. – Л.: Музыка, 1972. – 81 с.
3. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа: О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С.88-110.
4. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика. / Под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Академия, 2003. – С. 349-355.
5. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 207 с.



Симахина Луиза Николаевна
«Межпредметные связи в преподавании музыкальной литературы в
ДМШ и ДШИ на примере кантаты "Александр Невский"
С.С.Прокофьева»

Симахина Л.Н. – преподаватель
МБУ ДО "ДШИ" с.Михайловка
Россия, Приморский край, пгт. Новошахтинский

Введение

«Роль педагога состоит в том, чтобы открывать двери, а не в том, чтобы проталкивать в них ученика»

Артур Штебель – австрийский пианист и педагог.

Основная задача педагога – разностороннее музыкальное воспитание.

Музыкальная литература – это записанные (изданные) музыкальные произведения, как созданные в народе (народные песни и пляски), так и сочиненные композиторами. Предмет «Музыкальная литература» даёт нам необходимые знания об истории музыки, её творцах, расшифровывает язык музыкальных произведений.

Музыкальная литература призвана формировать слушательский интерес учащихся, направляя его в сторону большого искусства. Формирование слухового восприятия, активного внимания – важный и сложный процесс. Управление этим процессом – одна из главных задач преподавателя. Методическую основу курса музыкальной литературы составляют как специальные умения, так и понятийные знания.

Перед педагогом стоят проблемы активизации эмоционального и музыкального восприятия, проблемы творческого подхода к действующим ныне учебным программам.

Педагоги, стремясь максимально раскрыть творческую индивидуальность каждого ученика, не могут в своей работе не учитывать все эти проблемы, а также не использовать методы и приёмы прогрессивной общей педагогики и дидактики обучения.

Преподавание музыкальной литературы на каждой ступени обучения имеет свои определенные задачи: понимание и определение этих задач – один из правильных путей в качественной работе педагога.

Цель моей работы заключается в том, чтобы показать, что одним из очень популярных дидактических методов является использование



межпредметных связей. То есть связи временной, логической, тематической между учебными предметами. Это урок, сочетающий различные типы межпредметных связей, которые привлекают смежные искусства. Это поэзия, проза, живопись, скульптура. В своей работе стараюсь как можно чаще это использовать (интегрированный урок).

На примере кантаты «Александр Невский» я попробую показать, как взаимодействуют и могут помочь все виды искусств учащимся, лучше понять и хорошо запомнить музыкальный материал.

«Чем разнообразнее деятельности, которые вы требуете от учащихся, тем более вы успеете».

Одной из важнейших задач педагога является умение вовлечь учеников в сотворчество, поощрять стремление к участию во всех видах урока.

Межпредметные связи в преподавании музыкальной литературы в ДМШ и ДШИ.

Задача в ДМШ – это развитие творческих способностей детей, их эстетическое развитие, получение запасов художественных впечатлений, воспитание умения слушать, понимать, разбирать музыкальные произведения и главное - любить музыку. Об этом много говорил Б. Асафьев: « Понимание красоты музыки и красоты искусства – вот главное, что мы должны развивать в детях». Понимая эту задачу, в отечественной дидактике разработана система межпредметных связей. Специфика говорит сама за себя: связь между предметами, признаки одного учебного предмета раскрываются в других. Всё связывается между собой связями временными (по учебной программе) и тематическими (между предметами).

Интерес к использованию межпредметных связей стал активен в начале 70-х г. XX века в отечественной педагогике. Разработка продолжается и сегодня под термином «интегрированный урок». Т.е. это урок, сочетающий различные типы межпредметных связей, которые привлекают смежные виды искусств. На первый взгляд - далёкие от музыки, но очень нужные. Это: поэзия, проза, живопись, скульптура. Хотя этот принцип получил свое применение сравнительно недавно, отметим, что корни уходят очень глубоко, поскольку и в Греции, Риме педагоги на занятиях в философских школах старались показать учебный предмет в его связях с другими видами искусств. Сегодня в прекрасных работах отечественных дидактов и педагогов И. Лернера, М. Матюшкина, Б.Асафьева, Б.Яворского и Д. Кабалевского разработана система межпредметных связей, которая успешно используется в преподавании музыкальной литературы в ДМШ.



Существуют два типа межпредметных связей:

1. Связи программные, т.е. по учебной программе - с музыкальной спецификой: музыкальная литература связана со специальностью сольфеджио. Мы неоднократно должны подчеркивать, что сольфеджио поможет нам лучше понимать музыку, музыкальные стили. Ярким примером должна быть общая характеристика творчества композитора, иллюстрирование ученикам не только музыкальных фрагментов, но и анализ стиля композитора (лады, гармония, тональность).

2. Связи общегуманитарного цикла: русская и зарубежная музыкальная литература - и общая литература, проза, поэзия, история, живопись, скульптура, архитектура. Практика показывает, что всё это возможно, выполнимо. Например: А. Даргомыжский – П. Федотов, А. Бородин – В. Васнецов, М. Мусоргский – В. Суриков, И. Бах- готические соборы, Ф. Шопен - Э. Делакруа, П. Чайковский – Д. Байрон, М. Лермонтов.

В процессе педагогической деятельности мы наблюдаем много примеров, когда система межпредметных связей «работала» во многих темах.

Интегрированный урок

Очень увлекает учеников интегрированный урок (сочетающий в себе различные виды межпредметных связей) по теме: кантата «Александр Невский» С. С. Прокофьева.

Знакомство с кантатно-ораториальным жанром происходит на первом году изучения Музыкальной литературы. Поэтому обязательно вспоминаем, что такое кантата (от итальянского *cantare* – петь) – вокально-инструментальное произведение торжественного или лирикоэпического склада, состоящее из нескольких законченных номеров и исполняемое певцами-солистами, а также хором в сопровождении оркестра. Как правило, от оратории отличается меньшими размерами.

Первый и второй годы обучения очень ответственны, т.к. у учащихся закладывается понимание сонатной формы (тема «И. Гайдн»), понимание двух тематических сфер (тема «Жанр оперы»), их сопоставление или конфликт. Эти разделы: логика тональных планов, роль разделов формы (экспозиция, разработка, реприза) проходятся с учащимися достаточно тщательно, и на следующих годах обучения особенности сонатной формы, принцип конфликта двух сфер нами постоянно углубляются, повторяются и закрепляются. Также педагогу облегчается задача разбора кантаты тем, что на втором и третьем году обучения нашему предмету с учащимися хорошо изучался план разбора оперы. Таким образом, заложены в учениках: хорошее понимание сонатной формы, особенностей оперной драматургии,



контраста интонационных сфер и сюжетных линий. Также постепенно познакомили их в целом со спецификой кантатно-ораториальных жанров, спецификой музыкальной драматургии и красочностью тембровой драматургии. Кантата и оратория похожи на оперу тем, что в их исполнении участвуют солисты, хор и оркестр, и тем, что в них тоже звучат арии, речитативы, вокальные ансамбли, хоры, оркестровые эпизоды. Но в опере мы узнаём о развитии событий (сюжете) не только из того, что поют солисты, но и из того, что они делают и что вообще происходит на сцене. А в оратории и кантате сценического действия нет. Они исполняются в концертной обстановке, без костюмов и декораций. Тогда мы логично подводим учащихся к изучению кантаты «Александр Невский». Ещё академик Б. Асафьев говорил: «Никогда термин не должен идти впереди знакомства с новым явлением».

Поэтому перед изучением кантаты мы с учащимся просмотрели кинофильм «Александр Невский». Этот момент играет большую роль, т.к. в комментариях мы наталкиваем ребят на мысль, что кантатно-ораториальный жанр в принципах сюжетной и музыкальной драматургии связан с оперой, театром, симфонией (родственен им).

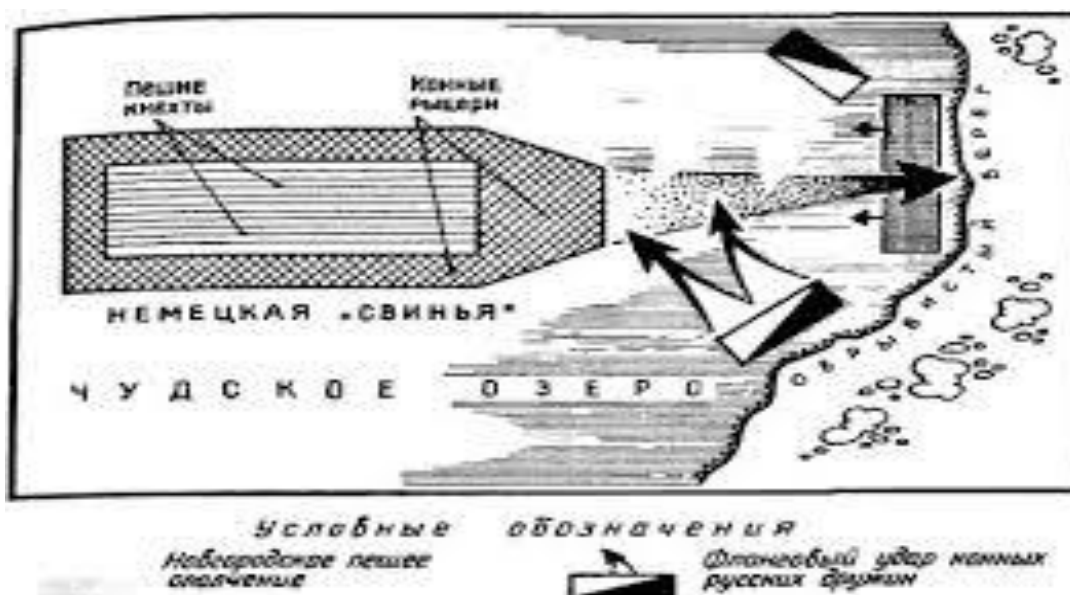
После просмотра кинофильма учащиеся могут самостоятельно подготовить пункты: «История создания», «Исторический экскурс» и «Сюжетную драматургию». Потому что это чаще всего 8-9 классы общеобразовательной школы, ребята изучили историю России. Или вместе с учащимися знакомимся с историей: **XIII век, 1240 год.**

Крестоносцы Ливонского ордена, воспользовавшись ослаблением Руси, (земли которой в это время разоряли татаро-монгольские орды хана Батыя), захватили Псков и начали угрожать Великому Новгороду. По просьбе новгородского веча князь Александр Ярославович Невский возглавил народное ополчение. Князь расположил русскую рать (15-17тыс. воинов) на юго-восточном берегу Чудского озера, напротив острова Вороний камень. Войско крестоносцев выстроилось «клином» (так называемой «свиньёй», как упоминалось в русских летописях). В центре своего строя А. Невский поставил полки послабее, а с флангов – самые сильные. В стороне был укрыт засадный полк новгородцев. Враг был окружён, и «бысть сеча ту велика». Оставшиеся в живых рыцари в панике обратились в бегство по льду Чудского озера. Весенний лёд не выдержал тяжести отступающих, одетых в металлические доспехи, и, проломившись, обрек их на гибель. «Ледовое побоище» нанесло тяжелейший удар по Ливонскому ордену. Эта битва остановила начатое крестоносцами продвижение на Восток, целью которого



было покорение русских земель. Этот исторический факт и лежит в основе сюжета.

Читаем фрагменты из поэмы К. Симонова «Ледовое побоище» (написана в 1937г.), из древней Новгородской летописи. Смотрим альбомы русского вооружения и тевтонских рыцарей того периода. Обсуждаем схему ледового побоища, построение тевтонских рыцарей. Знаменитый эпизод скачки крестоносцев озаглавлен в фильме «Скок свиньи» («свинья»- боевое построение тевтонского войска в форме клина).





*Корин Павел Дмитриевич
(1892 — 1967 г.г.)
«Александр Невский»*



MyShared

Был жилист князь и тверд как камень,
Но не широк и ростом мал,
Не верилось, что он руками.
Подковы конские ломал.

Сидел, нахохлившись, высоко
В огромном боевом седле,
Как маленький и сильный сокол,
Сложивший крылья на скале.

Князь клялся раз и вновь клянется:
Руси ливонцам не видать.
Он даже в Новгород вернется,
Чтоб им под зад коленом дать.

К. Симонов поэма «Ледовое побоище»

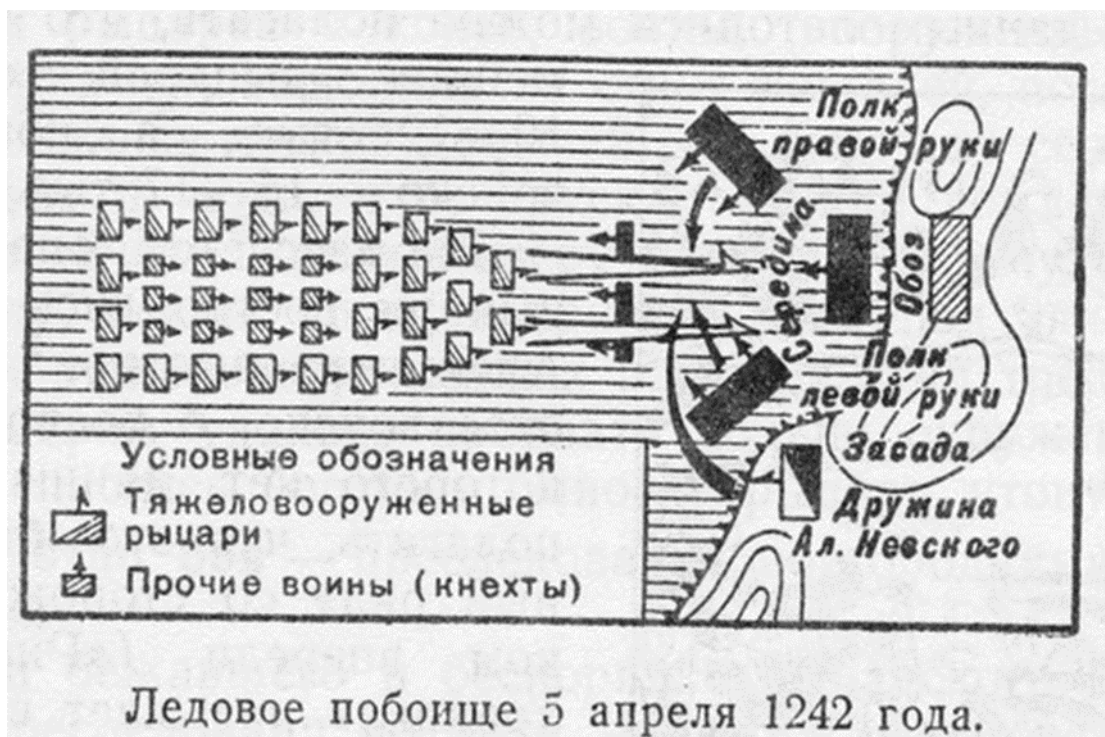
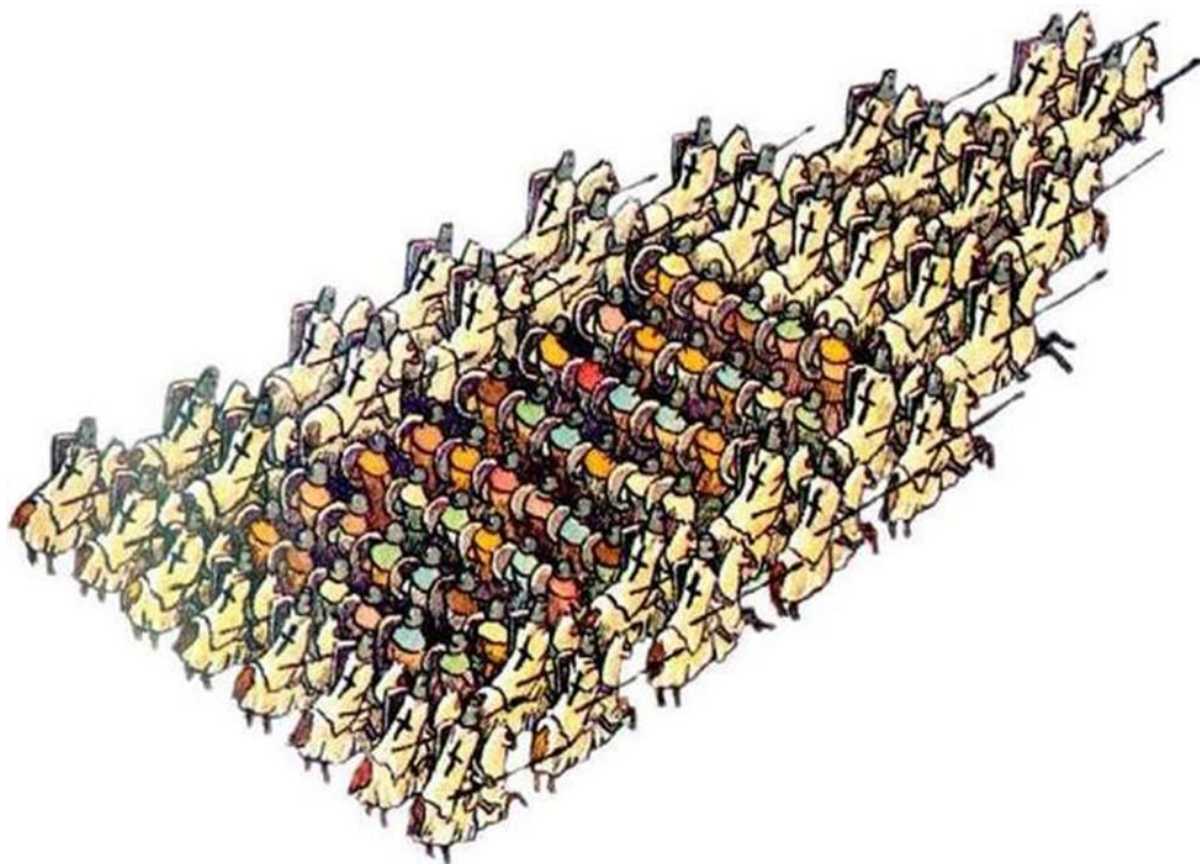


Схема Ледового побоища



Построение тевтонских рыцарей «Скок свиньи»



Вооружение русских



Вооружение тевтонских рыцарей

Создание фильма

Говорим о создании кинофильма, ведь Прокофьев мечтал: «Вот бы поработать вместе», - и в 1938 г. начинается содружество советского режиссера Сергея Эйзенштейна с композитором Сергеем Прокофьевым. Фильм был снят в рекордные сроки (за полгода).

Прокофьев с восторгом наблюдает за кипучей деятельностью Эйзенштейна, восторгается изобретательностью съёмочного коллектива. За год до начала второй мировой войны с экрана прозвучал пророческий голос новгородского князя и полководца и Александра Ярославовича: «Кто с мечом к нам придёт, тот от меча и погибнет. На том стоит и стоять будет Русская земля».



Работал Прокофьев самозабвенно. Из воспоминаний Эйзенштейна: «В 12 часов дня вы будете иметь музыку». Мы выходим из маленького просмотрового зала. И хотя сейчас двенадцать ночи, я совершенно спокоен. Ровно в 11 часов 55 минут в ворота киностудии въедет маленькая тёмно-синяя машина. Из неё выйдет Сергей Прокофьев. В руках у него будет очередной номер к «Александру Невскому», новый кусок фильма мы смотрим ночью. Утром будет готов к нему новый кусок музыки». Пример содружества Эйзенштейна и Прокофьева в работе над «Александром Невским» неповторим.

Интонационный материал «Александра Невского» по замыслу композитора делится на две сферы – русскую и тевтонскую; музыку, характеризующую вражеские силы, он старался сделать «неприятной для русского уха». Тупая механичность поступи псов-рыцарей, жуткие устрашающие гармонические наложения были усилены при помощи новых открытых Прокофьевым средств магнитофонной записи. Звукооператор Б. Вольский рассказывал, «что Прокофьев проводил у магнитофона опыт с различными инструментами, стремясь исказить их звучание, «чтобы звук был резко неприятный, чтобы нельзя было определить, какой инструмент его производит». Хитроумный эффект производила изобретённая Прокофьевым «перевернутая» оркестровка: громкие инструменты располагались вдалеке от микрофона, а тихие – вблизи. Получался «большой», «страшный» гобой и «маленькая» труба.

Дата выхода фильма на широкий экран - 1 декабря 1938 года. Фильм почти мгновенно завоевал огромную известность и любовь зрителей.

В конце весны 1939 г. Прокофьев дирижирует кантатой «Александр Невский», созданной на основе киномузыки, написанной для хора меццо-сопрано и оркестра, на тексты поэта В. Луговского и самого композитора. Если даже не смотреть фильм, а слушать музыку к нему, можно видеть перед собой кадры фильма – бескрайние просторы русской земли, наступление закованных в латы крестоносцев, разоренные русские города, стремительно несущуюся в атаку русскую конницу.

И только после этого приступаем к **разбору музыкальной драматургии** и структуры кантаты. Поэтапно с характеристикой и анализом каждого номера, чтобы сложилось целостное, логичное восприятие структуры и драматургии кантаты.

Поскольку после просмотра фильма дети уже знакомы с сюжетом и музыкальным материалом кантаты, акцентируем внимание учащихся на функции частей и выразительных средств (характер, настроение,



использование яркой тембровой драматургии). Обращаем внимание на музыкальную характеристику двух контрастных образных сфер.

Строение

Семичастный цикл:

- 1) «Русь под игом монгольским».
- 2) «Песня об Александре Невском» (образы русских).
- 3) «Крестоносцы во Пскове» (образы крестоносцев в крайних частях, образы русских в средней части).
- 4) «Вставайте, люди русские» (образы русских).
- 5) «Ледовое побоище» (столкновение русских и крестоносцев).
- 6) «Мертвое поле».
- 7) «Въезд Александра Невского во Псков».

Характеристика русских

Песенное начало, темы лирико-эпические, диатонические, плагальные обороты, с размеренной ритмикой, небольшого диапазона, передающее спокойный, величавый характер. Трагический образ дан в середине первого номера и в «Мертвом поле». Русские темы в «Ледовом побоище» легки и задорны; ритмически и интонационно напоминают скоморошьи наигрыши и лихие солдатские песни. В оркестре преобладает теплый тембр струнных и деревянных духовых инструментов.

Характеристика крестоносцев

Образ жестокой, механической, враждебной силы создают резкие аккорды, штрихи у струнных *sul ponticello* (подставки); пронзительно звучащие медные духовые, специально записанные с треском фонограммы (с помощью воздуха направленного на магнитофон) или с сурдинами.

Вокальная тема - хорал звучит на латинском языке.

Инструментальные темы: военная фанфара с квинтовыми кличами; «скок свиньи» («свинья» - боевое построение тевтонского войска в форме клина) с острым механическим ритмом; тема с уменьшенной терцией.

План кантаты

Хорошо уяснив с детьми сюжетную основу кантаты, определяем, что здесь взаимодействуют две контрастные линии (русских и крестоносцев). Прежде всего, выясняем характер взаимодействия этих линий (конфликтное столкновение); выявляем структуру кантаты и принцип сонатной формы: №1-4 экспозиция русской линии и линии крестоносцев. №5 их кульминационное столкновение (роль разработки), и распад линии завоевателей. Черты репризности в №6, 7 и развитие русской линии на *crescendo*, апофеоз (лирико-эпическая и героико-эпическая кульминации) - роль Coda. После определения основных драматургических точек



произведения переходим к характеристике всех частей кантаты. Разбираем каждую часть отдельно.

Заключение

Мы поэтапно разобрались с характеристикой и анализом каждого номера. У ребят сложилось целостное логичное восприятие структуры и драматургии кантаты.

Обратили внимание ребят на музыкальную характеристику двух контрастных образных сфер. В использовании контрастных выразительных средств: в характере русских – вокальность, песенность и диатонику. В характере крестоносцев – инструментальное начало, тембровую драматургию. Акцент на звукоизобразительности в батальной картине «Ледовое побоище».

Выявили структуру кантаты и принцип сонатности.

Таким образом, при изучении темы «Кантата «Александр Невский», мы стараемся решить две задачи:

1. активное изучение нового материала на доступном уровне;
2. при изучении нового - закрепление ранее пройденного материала, что учит ребят свободно оперировать ранее полученными знаниями.

Рассмотрим, как помогают разбору межпредметные связи:

- Обратились к истории.
- Читали фрагменты из поэмы К. Симонова «Ледовое побоище» из древней Новгородской летописи.
- Обсуждали схему ледового побоища.
- Смотрели альбомы русского и тевтонского вооружения того периода.
- Смотрели видеозапись кинофильма.

В ходе таких уроков новый учебный материал запоминается ребятами очень легко, крепко и надолго, а музыкальный материал активизирует эмоциональное восприятие.

В преподавании музыкальной литературы использование межпредметных связей даёт хороший результат. В своей практике я стараюсь как можно чаще использовать методику таких уроков. Подключая самостоятельное мышление учащихся, учу их знакомиться с новыми темами более осознанно, доходить до сути любого вопроса самостоятельно.

Предмет музыкальная литература должен, несомненно, проходить в связях с другими предметами, так как помогает детям представить богатую картину мира.



Литература

1. Аверьянова О.И «Отечественная музыкальная литература XX века.
2. Лагутин А. «Методика преподавания музыкальной литературы в ДМШ Москва 1982г.
3. Лагунин А. «Основы педагогики музыкальной школы» Москва 1985г.
4. Максимова В. «Межпредметные связи и совершенствование процесса обучения» Москва 1984г.
5. Прохорова И, Скудина Г. «Советская музыкальная литература» Москва 1982г.
6. Симонов К. поэма «Ледовое побоище»
7. Скудина Г.С., Левик Б.В. «Советская музыкальная литература» Москва 1972г.
8. Столов Е., Кельх Э., Нестерова Н. « Музыкальная литература» Санкт-Петербург-2016г.
9. Шорникова М. «Русская музыка XX в.» Ростов на Дону 2012г.



Телятицкая Наталья Валентиновна
«Интонирование. Работа над мелодией»

Телятицкая Н.В. – преподаватель по классу фортепиано
ОБОУ ДО "Льговская детская школа искусств"
Россия, Курская область, г. Льгов

Аннотация: Что же такое интонация в музыке? Интонирование – это умение выразительно преподнести каждую интонацию. Интонирование является сущностью музыки и тесно связано со всеми элементами фортепианной игры. Интонация – всеобъемлюща.

Вся музыка в своей основе имеет интонационную природу и поэтому интонирование звука является одним из наиболее важных навыков, которым должен обладать исполнитель при игре на фортепиано.

Понятие "интонирование" музыканты применяют в том случае, когда говорят об умении исполнителя мыслить музыкальными звуками не по отдельности, а заключать их в единую музыкальную мысль – строить музыкальные фразы и предложения.

Что же такое интонация в музыке? Два звука структурно мы называем мотивом, с точки зрения эмоциональности – называем интонацией.

Интонирование – это умение выразительно преподнести каждую интонацию. Интонация, как мельчайший мелодический оборот – тесно связана с художественным образом.

Интонирование является сущностью музыки и тесно связано со всеми элементами фортепианной игры.

На начальном этапе обучения очень важно научить ребенка почувствовать музыкальную интонацию, разобраться во всем многообразии музыкальной палитры. Важнейшей задачей в работе над музыкальной интонацией является умение выстраивать и объединять звуки между собой, умение выразительно произносить музыкальную мысль. Интонирование неразрывно связано с вокализацией звукоизвлечения.

«Пение – это главный закон музыкального исполнения, жизненная основа музыки» [К.Н. Игумнов].

Если обратиться к истории, то можно увидеть, что многие знаменитые музыканты (Глюк, Моцарт, Гайдн) в юности пели. Ф.Э. Бах рекомендовал «посещать концерты хороших искусных певцов», говорил что «полезно для правильного исполнения фразы пропеть ее самому».



Ударение в слове и опорный звук, чередование подъемов и спусков в мелодии, наличие цезур, дыхание, продолжительность и прерывистость звучания, при движении вверх – усиление напряжения и наоборот, усиление напряжения в зависимости от ширины интервала – все это роднит вокал и интонирование на инструменте. Важно научить ребенка с первых дней занятий музыкой слушать и слышать результат воспроизводимого на клавишах. «Дослушать звук – это значит слушать предыдущее, а ощущать движение музыки – это думать и слушать «вперед» [Е.М. Тимакин].

Развитие эмоциональности – важный фактор в достижении обучения интонированию. Звукоизображение вещей, которые окружают нас, могут и должны быть использованы в работе. «Образность – это первый ключ к звуку». «Образность подсказывает звук, тот звук, который необходим». «Звук пианиста – это тон души [Нейгауз Г.Г.]

Интонация – всеобъемлюща.

При интонировании важно дослушивать до последней возможности долгие звуки, уметь соединить их без толчка с последующим коротким, прослушивание широких интервалов, выразительное исполнение повторяющихся звуков.

Интонирование неразрывно связано с работой над мелодией, работой над звуком. Певучесть – главное из качеств звука. Как же добиться извлечения певучего звука на фортепиано? К.Н. Игумнов пишет об одном из способов: «При исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечками», то есть стремиться к максимальному слиянию пальцев с клавиатурой».

Обобщая свой педагогический опыт, я бы хотела остановиться на самом раннем этапе обучения приемам интонирования legato с начинающими пианистами. Это упражнения на двухзвучное legato:

1. Первый звук играется на представлении «сели» (погрузили палец глубоко) – второй – «встали» (на снятии, «короткие лиги»). Пальцы 2-3, 3 -2, позже следует вводить остальные пары пальцев.

2. После освоения двухзвучных интонаций legato можно перейти к трехзвучному.

«Фортепианное легато – явление интонационное» - писал выдающийся педагог Г.Г. Нейгауз. После закрепления коротких интонаций переходим к фразировочным построениям. Говоря о работе над мелодией, нельзя не затронуть работу над фразировкой. Нужно искать фразы, определять интонационные вершины, придумывать подтекстовки, чтобы ребенку все было понятно. Нужно уметь дослушивать фразу на одном дыхании, на одном



непрерывном движении: от начала – через кульминацию – до конца. Добиваясь певучего звука необходимо добиваться глубокого legato, чему способствует хорошее перенесение веса руки из клавиши в клавишу и своевременное отпусканье предыдущего звука, стараться вести звук по самому дну клавиши.

Слаженная работа «выразительных пальцев» придает звукам глубину, а мелодии связанность. О важности legato сказал Е.Я. Либерман: «Чем старше становишься, чем больше играешь сам и занимаешься с учениками, тем яснее представляется ценность подлинной пальцевой связанности, как самой сущности, сердцевины техники пианиста. Пальцевое legato – это ощущение власти над своей физической природой, над своими пальцами, чувство умения играть. Это такое ощущение, как будто клавиша и есть звук, как будто это звук непосредственно передается из пальца в палец, как будто сами пальцы звучат».

Отношение к фортепиано, как к «поющему» инструменту объединяло всех великих пианистов и педагогов. Сегодня оно является ведущим принципом фортепианной педагогики.

Литература

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – Москва, «Музыка» 1982 г.
2. Гондельвейзер А.Б. Пианисты рассказывают. – Москва, «Сов. Композитор», 1979 г.
3. Горностаев В.В. Два часа после концерта.- Москва, 2006 г.
4. Коган Г.М. Работа пианиста. - Москва, 1963 г
5. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – Москва 2006 г.
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – Москва, «Музыка» 1988 г.
7. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. – Москва, «Сов. композитор» 1989 г.
8. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. - Москва, 1984 г.



Тлевцерукова Мариет Ибрагимовна
«Современные педагогические технологии на уроках музыки»

Тлевцерукова М.И. – учитель музыки
Мамхегской средней общеобразовательной школы
Россия, Республика Адыгея, а. Мамхег

Аннотация: По существу, каждый учитель музыки, осознает он это или нет, является стихийным психотерапевтом, изменяющим при помощи музыкального искусства настроение и мироощущение своих учеников. Музыкотерапия является интереснейшим и перспективным направлением, которое используется во многих странах в лечебных целях. Музыка сама по себе способствует хорошему настроению, что положительно влияет на здоровье. Поэтому учителю нужно творчески подходить к планированию урока и его проведению.

Современные образовательные технологии на уроках в школе бывают разные. Очень важными и необходимыми в наше время стали здоровьесберегающие технологии.

Проблема сохранения и укрепления здоровья школьников существует уже достаточно давно. Здоровье ребенка, его физическое и психическое развитие, социально-психологическая адаптация в значительной степени определяются условиями его жизни и, прежде всего, условиями жизни в школе. Как показывают исследования Института возрастной физиологии, за последние 10 лет число школьников с хронической патологией возросло в 1,5 раза, а среди подростков – в 2,1 раза. За время обучения 70% функциональных расстройств переходят теперь в стойкую хроническую патологию к окончанию школы, в 4–5 раз возрастает заболеваемость органов зрения, в 3 раза – органов пищеварения, в 2 раза – число нервно-психических.

Неудивительно поэтому, что в наше время много школ работает с применением технологии здоровьесбережения. Данная технология стала внедряться в нашей школе 10 лет назад. Одной из задач работы нашей школы является создание воспитывающей среды и условий здоровьесбережения для детей и подростков различных социальных групп.

Может ли учитель музыки с помощью здоровьесберегающих технологий сохранять и укреплять здоровье учащихся?



По существу, каждый учитель музыки, осознает он это или нет, является стихийным психотерапевтом, изменяющим при помощи музыкального искусства настроение и мироощущение своих учеников.

Огромные возможности для поддержания душевного здоровья детей имеет музыкотерапия или оздоровление музыкой.

Музыкотерапия является интереснейшим и перспективным направлением, которое используется во многих странах в лечебных целях. Экспериментально доказано, что музыка может успокоить, но может привести в крайне возбужденное состояние, может укрепляться иммунная система, что приводит к снижению заболеваемости, улучшается обмен веществ, активнее идут восстановительные процессы, и человек выздоравливает. Многие взрослые были бы уравновешеннее, спокойнее и доброжелательнее, если бы в раннем детстве засыпали под колыбельную песню. Музыкотерапия становится признанной наукой. Педагогам-музыкантам необходимо идти в ногу с актуальными тенденциями в науке. Музыкальная терапия вместе с арттерапией, то есть терапией средствами изобразительного искусства, может стать эффективным методом лечения школьных неврозов, которые сегодня все чаще поражают учащихся. Уроки музыки могут дать уникальную возможность реализовать в школе здоровьесберегающие технологии. Благодаря исследователям, изучавшим психофизиологический аспект воздействия музыки, можно считать твердо установленными следующие факты:

- музыка оказывает заметное воздействие на минутный объем крови, частоту пульса, кровяное давление, уровень сахара в крови;
- повышает и понижает мышечный тонус;
- стимулирует появление эмоций;
- улучшает вербальные и арифметические способности;
- стимулирует процессы восприятия и памяти;
- активизирует творческое мышление.

Звучание музыки на уроке дает ребенку возможность успокоиться, снять раздражительность, нервное напряжение. Многие произведения школьной программы входят в список полезной классической музыки, составленный на основе данных нейрофизиологических исследований о влиянии различных музыкальных характеристик на мозг ребёнка (Г. Маляренко, М. Хватова), а также исследований детских музыкальных предпочтений (В. Рылькова).

Доказано, что музыка Моцарта хорошо воздействует на психику, полезна при многих заболеваниях и язве желудка. А вот снять раздражительность и нервное напряжение на уроке вам поможет «Лунная



соната» Л. Бетховена, «Времена года» П.И. Чайковского, современная национальная адыгская музыка. Если мучают головные боли, то в качестве лекарственного средства можно использовать «Полонез» Огинского, а улучшит работу сердца «Элегия» С. Рахманинова. Достигнуть полного расслабления можно, включив вальс из кинофильма «Овод» Д. Шостаковича. Снять нервное напряжение может музыка П.И. Чайковского – «Времена года», Сен-Санса – «Лебедь», Глюка – «Мелодия» из оперы «Орфей и Эвридика» и др. Депрессию снимает музыка Шуберта – «Аве Мария», Моцарт «Рондо в турецком стиле», Бизе «Хабанера», адыгейские танцевальные мелодии. Мигрень лечим музыкой Огинского «Полонез», Мендельсона «Весенняя песня». Повысить общий тонус может музыка П.И. Чайковского «Вальс из серенады для струнного оркестра», а также музыка В.А. Моцарта, Ж. Бизе. Улучшает пищеварение музыка П.И. Чайковского «Вальс цветов», фортепианные концерты Моцарта и Ф. Листа. 5 симфония Л. Бетховена вылечит гастрит и язву желудка.

Большое значение для сохранения физического и психологического здоровья детей имеет активизация их творческого потенциала, создание атмосферы поиска, радости, удовольствия, развитие детской индивидуальности, удовлетворение индивидуальных потребностей и интересов. Во время слушания музыки допускаю свободную посадку за партой, используем приём «слушание с закрытыми глазами» для лучшего восприятия музыки. При повторном прослушивании использую репродукции картин художников, фотографии, видеосюжеты, заранее подготовленные и связанные с содержанием музыкального произведения. Наблюдения за детьми и анализ результатов показывают, что такое восприятие произведений искусства положительно влияет на их психоэмоциональное состояние.

После прослушивания музыкальных произведений стараюсь выслушать каждого, желающего высказать своё впечатление.

Одна из основных задач уроков музыки: снимать нервно-психические перегрузки, восстанавливать положительный эмоционально-энергетический тонус учащихся. Поэтому наряду с основными формами музыкальной работы с детьми на уроках используют логоритмику, ритмотерапию, фольклорную арттерапию.

1. Логоритмическая гимнастика

1.1. Понятие о логоритмической гимнастике и ее значение

Логоритмическая гимнастика – это форма активного отдыха, наиболее благоприятная для снятия напряжения после долгого сидения. Кратковременные физические упражнения под музыку, вызывая



возбуждение других отделов мозга, усиливают кровообращение и создают благоприятные условия отдыха для ранее возбужденных отделов. После такого короткого активного отдыха внимание детей повышается, а восприятие учебного материала улучшается.

Дети начальных классов любят гимнастику под музыку, особенно когда играю музыку на внимание. Музыка звучит – дети двигаются. Музыка останавливается – дети замирают.

Ритмотерапия. Танец, мимика и жест являются одним из древнейших способов выражения чувств и переживаний. Музыкально-ритмические упражнения выполняют релаксационную функцию, помогают добиться эмоциональной разрядки, снять умственную перегрузку и утомление. Движение и танец, помимо того что снимают нервно-психическое напряжение, помогают школьнику быстро и легко подружиться с другими детьми, а это также дает определенный психотерапевтический эффект.

В начальной школе использую танцы из программы «Ритмическая пластика» Буренина. Эти танцы исполняют под музыкальную фонограмму. Звучат веселые песни. Дети танцуют, иногда с удовольствием подпевают. Любимые танцы «Песенка кота Леопольда», «Птичка польку танцевала».

Также провожу музыкальные игры: «Всем, Надюша, расскажи» «Игра в гостей». Адыгейская игра «Мои музыкальные пальчики». Эти игры развивают фантазию воображение, улучшают настроение

2. Виды психотерапии и их применение

2.1 Фольклорная арттерапия. Музыкально-рациональная психотерапия. Русский и адыгский песенный фольклор – это естественная система арттерапии, включающая в себя излечение звуком, музыкой, движением, драмой, рисунком, цветом и несущая скрытые инструкции по сохранению целостности человеческой личности. В фольклоре действительно есть врачующее начало. Традиционные детские песни развивают у детей не только музыкальный слух и память, но и легкие, дыхание, голосовой аппарат. Характерная для русских танцев релаксация рук, особенно кистей, позволяет производить сбросы накопившихся зажимов. При нетрадиционных формах урока (урок-обряд, урок-концерт, урок-праздник, урок-путешествие) значительную роль играет терапия русским и адыгским костюмом и его цветовыми сочетаниями, характером узора.

В школах есть много детей с логопедическими проблемами. Плохо говорят, не выговаривают много букв, поэтому в таких классах на уроках приходится применять музыкальный материал из программы «Музыкальное воспитание детей в системе арттерапии». Это и артикулярная гимнастика,



например - сказка «Приключение язычка». Голосовые игры - «Путешествие», «Вежливые слова», «Будильник» и музыкальные сказки - «Репка».

Музыкально-рациональная психотерапия. Музыкально-рациональная психотерапия в условиях общеобразовательной школы представляет собой совокупность приемов и методов, направленных на расширение и обогащение спектра доступных учащемуся переживаний и формирование мировоззрения, которое помогает ему быть здоровым и счастливым. В предлагаемом подходе объединяются эстетотерапия – лечение красотой и арттерапия – лечение идеалами.

Музыка сама по себе способствует хорошему настроению, что положительно влияет на здоровье. Поэтому учителю нужно творчески подходить к планированию урока и его проведению. На уроке необходимо применять и чередовать различные виды учебной деятельности: опрос, чтение, слушание, исполнение, рассматривание пособий, просмотр видео сюжетов, слайдов. Такой подход к ведению урока будет способствовать концентрации внимания, развитию познавательного интереса у учащихся к предмету.

Содержание программы по музыке учитывает психологические особенности детей младшего школьного возраста (неустойчивость внимания, необходимость в частой смене эмоциональных состояний, быстрая утомляемость, эмоциональная отзывчивость, стремление к сопереживанию в процессе восприятия музыки, недостаточная вокально-слуховая координация и др.), которые требуют разнообразия форм и видов музыкальной деятельности, частого переключения внимания детей, быстрой смены заданий, органичного сочетания различных форм работы на уроке.

В первом классе дети очень быстро устают, переутомляются, поэтому приходится на уроке применять разные формы деятельности. Помимо программы арттерапии и танцев на уроке применяю игры, скороговорки, загадки, массажи пальчиков из программы Н.С. Ширяевой. Участие в исполнении с детьми разными музыкально-шумовыми инструментами. Таким образом, трудные задания проходят в форме игры и исполнения.

Цель здоровьесберегающих образовательных технологий обучения – обеспечить школьнику возможность сохранения здоровья за период обучения в школе, сформировать у него необходимые знания, умения и навыки по здоровому образу жизни.

Применение здоровьесберегающих технологий в школе просто необходимо, но этого сейчас недостаточно. Условия работы сейчас изменились коренным образом. Необходимость этих перемен продиктована самой жизнью, которая насыщена компьютерами, DVD и mp3-плеерами,



мобильными телефонами и. т.д. Дети, как правило, свободно владеют всеми видами техники. Музыка и информационные технологии совместимы. Последние годы в школе все чаще стали использовать при изучении всех предметов компьютерные технологии. Это дало возможность проводить более наглядные, насыщенные и интересные уроки, что способствует активному усвоению знаний.

Сам учитель проявляет профессионализм: он должен (за один урок!) успеть научить детей элементарной музыкальной грамоте, привить навыки слушания музыки, осуществить ритмическое воспитание, дать сведения о произведениях и их авторах, выучить с детьми песенку, провести с ними анализ музыкальной выразительности. Может быть, именно в этой универсальности и есть специфика профессии «учитель музыки общеобразовательной школы»?..

Учитель музыки учит школьников искусству управления собственным восприятием в процессе познания музыки. Поэтому умения и навыки культурного слушания и слышания музыки не имеют дидактического содержания. Будучи диалектическим единством рационального и эмоционально-образного мышления, они призваны обеспечить будущему слушателю музыки ее понимание «и умом, и сердцем».

Именно этим навыкам учит школьников учитель музыки общеобразовательной школы, занимаясь с ними содержательным анализом инструментальных произведений. Активизации познавательных интересов учащихся способствует также создание учителем определенного эмоционального настроения в процессе занятий, пробуждение желания у школьников узнавать новое, преодолевать затруднения.

Музыкально-педагогическая деятельность сочетает в себе педагогическую, музыковедческую, музыкально-исполнительскую, исследовательскую работу, основанную на умении самостоятельно обобщать и систематизировать полученные знания.

Художественная деятельность занимает в жизни особое место, она тесно связана с творчеством. В работе учителя музыки художественное творчество проявляется в умении интересно, увлекательно проводить уроки музыки и внеклассные занятия, ярко, образно исполнять музыкальные произведения.

Творчество учителя во многом обусловлено спецификой его деятельности, которая носит публичный характер, осуществляется в определенной аудитории и требует умения управлять своими чувствами и настроениями. Вообще педагогический процесс связан с постоянным творческим поиском, поскольку учителю приходится действовать в



изменяющихся условиях разнообразных педагогических ситуаций. При этом творческий процесс приобретает двусторонний характер: с одной стороны - творчество учителя, с другой – на основе применяемых им стимулирующих методов возникает творческая деятельность учащихся. Творческое состояние класса необходимо поддерживать и сделать творческий поиск совместным коллективным стремлением учителя и учащихся. Естественно, что их творческая деятельность не может проявиться сразу же в полном объеме, но учитель постепенно, шаг за шагом приобщает ребят к тому, вырабатывая потребность в самостоятельности суждений и оценок, воспринимаемых явлений, пробуждает инициативу и творческую фантазию.

Творческая деятельность учителя предполагает и педагогическую импровизацию, которая обуславливается его способностью быстро и правильно оценивать ситуацию и поведение учащихся и оперативно находить решение, и проявлять научную эрудицию.

Творческая природа музыкального искусства открывает особенно большие возможности для творчества учителя музыки. Ведь она проявляется не только в сознании, но и в интерпретации музыкальных произведений на основе постижения композиторского замысла, идеи, художественного образа и смысла произведения. Решающую роль в этом процессе играют музыкально-слуховые представления, музыкальный опыт учителя, владение средствами художественной выразительности. При этом следует подчеркнуть, что творческая деятельность в области занятий искусством требует от человека повышенной эмоциональности, образности мышления, богатства художественных ассоциаций.

Чтобы творческие проявления учащихся носили последовательный и активный характер, учителю необходимо, подбирая дополнительный репертуар для урока музыки и для внеклассной работы, включать произведения, которые могут служить основой для развития конкретных творческих навыков и в это же время отвечать дидактическим задачам общего продвижения учащихся:

- с целью формирования у школьников ассоциативного мышления привлекать аналогичный материал из смежных областей других видов искусства;
- использовать разнообразные формы работы, способствующие созданию на занятиях атмосферы творческой активности, заинтересованности (словесно-иллюстративная, поисковая и т.д.);

*формы их постановки перед школьной аудиторией (в основном для этого используется внеклассная работа);



Творчески подойти к уроку – значит выявить и до конца раскрыть свое собственное отношение к музыке столь же ярко и убежденно, как это делает композитор, исполнитель. Учитель организует соответствующую деятельность детей, способствует тому, чтобы музыка дошла до сознания каждого ребенка. Знание каждого данного класса, умение преподнести музыкальное произведение так, чтобы ребята были предельно увлечены музыкой, пробуждение в них эмоциональной отзывчивости, активности в процессе исполнения, слушания музыки, размышлений о ней – в этом заключается мастерство учителя.

В процессе использования музыкальных технологий на уроке музыки дети узнают, постигают, осваивают закономерности языка, учатся осознавать и воспроизводить музыку. Все это расширяет кругозор учащихся, раздвигает горизонты исполнительской деятельности, дает возможность значительно повысить уровень исполнительских навыков, развивать музыкальные способности детей.

Все музыкальные технологии помогают формировать навыки активного восприятия музыки, обогащают музыкальный опыт детей, прививают им знания, что в целом является важной предпосылкой обогащения музыкальной культуры школьников.

Итогом развивающего музыкального образования должно стать представление учащихся о деятельности музыканта-композитора, исполнителя, слушателя в их триединстве – как о высоком проявлении человеческого творческого потенциала, как о большом интеллектуальном и эмоциональном труде души.

Благодаря духовной общности учителя и коллектива подростков процесс обучения не сводится к передаче знаний, а выливается в многогранные отношения. Каждый учитель должен осуществить индивидуальное влияние на конкретного воспитанника, чем-то заинтересовать, увлечь, пробудить в нем неповторимую личность.



Тулупова Раиля Салиховна
**«Особенности организации исследовательской деятельности с
учащимися ДМШ и ДШИ в целях формирования их информационной и
коммуникативной компетенции»**

Тулупова Р.С. – преподаватель
музыкально-теоретических дисциплин
МАУДО "Детская музыкальная школа №4"
Россия, Республика Татарстан, г. Набережные Челны

Аннотация: Актуальность занятий проектной и исследовательской деятельностью в ДМШ и ДШИ. Виды ученических проектов. Этапы работы над проектами. Формирование у учащихся ДМШ и ДШИ информационно-коммуникативных компетенций.

Современная система общего образования устроена так, что, уже начиная со школы, учащиеся привлекаются к различной проектной деятельности, к выполнению научно-исследовательских работ и выступлению с докладами на мероприятиях разного уровня. Даже научная конференция в начальной школе уже не выглядит чем-то невероятным. Такой подход позволяет выявить научные интересы учащихся, способствует более глубокому пониманию школьной программы и осознанному выбору специальности в будущем.

Учреждение дополнительного образования детей является одним из элементов системы образования, которому наравне с общеобразовательными учреждениями отводится большая роль в формировании у обучающихся проектной компетенции. Однако, степень заинтересованности, внедрения и вовлеченности педагогов и детей дополнительного образования в занятия проектной и исследовательской деятельностью, на наш взгляд, недостаточно велика.

Традиционные методы преподавания в учреждениях дополнительного образования в современных условиях не могут в полной мере обеспечить необходимый потенциал интеллектуального опережения, выражающийся в готовности учащихся к восприятию новых идей, знаний и технологий, а также к продуктивным новым разработкам. Соответственно необходим поиск новых методов, в большей степени обеспечивающий подготовленность учащегося к быстрой смене технологий, свойственных современному обществу, направленных на познавательную деятельность учащихся,



которые позволяют педагогу не только и не столько учить, сколько помогать обучающимся учиться.

Одним из наиболее распространенных видов познавательной деятельности в современном образовании является **метод проектов**.

Разработанный еще в первой половине XX века метод проектов вновь становится актуальным в современном информационном обществе. Часто проектом называют любую самостоятельную работу учащегося, скажем реферат или доклад. Неудивительно, что подчас у педагогов не складывается четкого представления о проекте как методе обучения, а у учащихся – о проекте как вполне определенном виде самостоятельной работы. Чтобы избежать всех этих проблем, необходимо четко определить, что такое проект, каковы его признаки, в чем его отличие от других видов самостоятельной работы ученика, какова степень участия педагога на различных этапах выполнения проекта, как это зависит от возраста учащегося и от других его индивидуальных особенностей.

Проектирование – от латинского «proiectus», означает «брошенный вперед», - это создание модели, образа желаемого состояния объекта или процесса в будущем.

Проект – работа, направленная на **решение конкретной проблемы**, на достижение оптимальным способом **заранее запланированного результата**. Проект может включать элементы докладов, рефератов, исследований и любых других видов самостоятельной творческой работы учащихся, но только как способов достижения результата проекта. **Для учащегося** проект – это возможность максимального раскрытия своего творческого потенциала. Это деятельность, которая позволяет проявить себя индивидуально или в группе, попробовать свои силы, приложить свои знания, принести пользу, показать публично достигнутый результат. Это деятельность, направленная на решение интересной проблемы, сформулированной самими учащимися. Результат этой деятельности – найденный способ решения проблемы – носит практический характер и значим для самих открывателей. А **для преподавателя** учебный проект – это интегративное дидактическое средство развития, обучения и воспитания, которое позволяет вырабатывать и развивать специфические умения и навыки проектирования: проблематизация, целеполагание, планирование деятельности, рефлексия и самоанализ, презентация и самопрезентация, а также поиск информации, практическое применение академических знаний, самообучение, исследовательская и творческая деятельность.

Для того чтобы пользоваться методом проектов как средством обучения и воспитания, необходимо хорошо представлять себе, что лежит в



основе типологии проектов, чтобы грамотно выбирать необходимый тип проекта для достижения дидактической цели. Вот почему вопросы типологии учебных проектов широко обсуждаются в специальной литературе.

Творческий проект предполагает максимально свободный и нетрадиционный подход к его выполнению и презентации результатов. Такие проекты, как правило, не имеют детально проработанной структуры, она только намечается и далее развивается, подчиняясь логике и интересам участников проекта. В лучшем случае можно договориться о желаемых, планируемых результатах. Проектирование предполагает наличие конечного «ПРОДУКТА», под которым понимается: отчет (в виде текста), создание стенда (стенгазеты), концерт, фильм или тематическая презентация, методическая разработка, брошюра или другие аналогичные формы, которые можно повесить на стене или положить на полку.

Исследовательский проект по структуре напоминает научное исследование. Содержание работы могут составлять результаты теоретических и экспериментальных исследований, разработка новых методов и методических подходов к решению научных проблем, а также решение задач прикладного характера.

Исследовательский проект учащихся должен содержать совокупность научных положений и гипотез, выдвигаемых автором для защиты. Учащийся должен использовать теоретические знания и практические навыки, видеть профессиональные проблемы, знать методы и приёмы их решения. Исследовательский проект **не должен быть** реферативной работой!

Под исследовательской деятельностью в целом понимается такая форма организации работы, которая связана с решением учащимися исследовательской задачи с неизвестным заранее решением.

Любое исследование включает в себя несколько этапов.

1 этап. Подготовка к проведению учебного исследования:

- а) определение объектной области, объекта, предмета исследования;*
- б) выбор, формулировка и обоснование темы исследования;*
- в) определение цели и задач исследования;*
- г) определение гипотезы;*
- д) определение методов исследования.*

2 этап. Составление плана исследовательской работы.

Составить расширенный план исследовательской работы в соответствии с содержанием наработанного материала. Систематизировать накопленный



материал в соответствии с планом работы, провести анализ научных трудов, практического опыта, обобщение и т.д.

3 этап. Исследование. Реализация имеющегося плана.

У некоторых людей ясность предстоящих шагов, наличие четкого плана повышают мотив к деятельности, а у других возникает ощущение легкости и доступности всей работы, желание расслабиться, не напрягаться. А иногда автор проекта мысленно уже достиг результата работы, эмоционально пережил это достижение; или, наоборот, объем предстоящей работы приводит к тому, что у автора опускаются руки, пропадает уверенность в успешном завершении проекта.

Работа над проектом предполагает очень тесное взаимодействие учащегося и преподавателя. В этой связи возникают две крайности – полностью предоставить учащегося самому себе или, наоборот, значительно ограничить его самостоятельность, постоянно вмешиваясь, направляя, советуя – лишая, таким образом, ребенка инициативы в работе. Педагогическая тонкость здесь заключается в том, что учащийся должен чувствовать, что проект – это его работа, его создание, его изобретение, реализация его собственных идей и замыслов...

Для того чтобы максимально использовать воспитательный потенциал проектной деятельности, учителю необходимо не только учесть возрастные и индивидуальные особенности учащегося, его интересы и особенности мотивационной сферы, но и выстроить с ним оптимальные личные взаимоотношения в ходе работы над проектом. На этом этапе собранные при экспериментальном исследовании материалы необходимо обработать статистически. Сводки результатов исследования не следует путать с подведением итогов, то есть суммированием данных, накопленных в ходе исследования. Главная задача анализа полученных данных заключается в их сравнении со сформулированной гипотезой и уточнением её.

4 этап. Оформление результатов исследования. Письменные выводы по проделанной работе. Этап самооценки и рефлексии. Без письменной части (отчета) проект во многом теряет смысл, так как именно здесь учащийся осуществляет рефлексивную оценку всей своей работы. Оглядываясь назад, он анализирует, что удалось и что не удалось; почему не получилось то, что было задумано; все ли усилия были приложены, чтобы преодолеть возникшие трудности; насколько были обоснованы изменения, внесенные в первоначальный план. Здесь же автор проекта дает оценку собственным действиям, оценивает приобретенный опыт.



5 этап Оформление презентации. Защита проекта.

Важнейшим навыком, который приобретают учащиеся в ходе проектной деятельности, является навык публичного выступления с целью презентации результата своей работы (проектного продукта) и самопрезентации собственной компетентности. Умение кратко и убедительно рассказать о себе и своей работе очень востребовано в современном обществе.

Таким образом, исследовательская деятельность формирует в учащихся ДМШ и ДШИ следующие общеучебные навыки и умения:

Рефлексивные умения (умение осмыслить задачу, для решения которой недостаточно знаний; умение отвечать на вопрос: чему нужно научиться для решения поставленной задачи).

Поисковые (исследовательские) умения (умение самостоятельно генерировать идеи, т.е. изобретать способ действия, привлекая знания из различных областей; самостоятельно найти недостающую информацию в информационном поле; умение выдвигать гипотезы и устанавливать причинно-следственные связи).

Менеджерские умения и навыки (умение проектировать процесс; планировать деятельность, время, ресурсы; принимать решения и прогнозировать их последствия; навыки анализа собственной деятельности: ее хода и промежуточных результатов).

Коммуникативные умения (умение инициировать учебное взаимодействие со взрослыми – вступать в диалог, задавать вопросы и т.д.; умение вести дискуссию и отстаивать свою точку зрения; умение находить компромисс; навыки интервьюирования, устного опроса и т.д.).

Презентационные умения (навыки монологической речи; умение уверенно держать себя во время выступления и отвечать на незапланированные вопросы; умение использовать различные средства наглядности при выступлении; артистические умения).

Также при использовании проектно-исследовательского метода у учащихся развиваются:

Мотивация к творчеству.

Продуктивность: способность предлагать различные результаты решения проблемы и находить оригинальное решение.

Способность творчески мыслить: способность к преодолению стереотипов, поиск решения в условиях неопределённости, способность к выявлению проблем.



Способность к сотрудничеству: сформулировать свою мысль, вникнуть в суть предложения товарища, аргументированно критиковать свои и чужие идеи.

P.S. Шкатулка с секретом для педагогов:

«Если хочешь научить меня чему-то,
Позволь мне идти медленно...
Дай мне приглядеться...
Потрогать и подержать в руках,
Послушать....
Понюхать....
И может быть попробовать на вкус...
О, сколько всего я смогу
Найти самостоятельно!»

Литература

1. Алейникова И. Интеллект будущего // Управление школой: изд. дом Первое сентября. - 2007. - № 1. - С. 25-27.
2. Данильцев Г.Л. Что нравится и что не нравится экспертам при оценке учебно-исследовательских работ учащихся // Развитие исследовательской деятельности учащихся: Методический сборник. - М.: Народное образование.- 2001. - С. 127-134.
3. Иванов Г.А. Интегративные основы организации научно-исследовательской деятельности учащихся // Педагогические технологии. - 2006. - № 1. - С. 22-28.
4. Леонтович А.В. Модель научной школы и практика организации исследовательской деятельности учащихся// Школьные технологии.- 2001.- № 5.- С. 146-149.
5. Пасько Л.И. Исследовательский подход как методологическая основа проектной деятельности // Наука и школа. – 2007. - № 1.
6. Поддяков А.Н. Методологические основы изучения и развития исследовательской деятельности// Школьные технологии.-2006.-№3. - С.85-91.
7. Савенков А.И. Виды исследований школьников// Одаренный ребенок.-2005.-№2. - С.84-106.



Хайруллина Ольга Викторовна, Сысоева Елена Владимировна
«Формы и методы работы с камерным и фортепианным ансамблем в
рамках развивающего музыкального обучения в младших и средних
классах ДМШ»

Хайруллина О.В. – преподаватель
МБУ ДО «ДМШ № 13» г. Казани
Россия, Республика Татарстан, г. Казань

Сысоева Е.В. – преподаватель
МБУ ДО «ДМШ г. Зеленодольска РТ»
Россия, Республика Татарстан, г. Зеленодольск

Аннотация: Статья посвящена изучению работы над камерным ансамблем (классического и джазового стиля) в младших и средних классах ДМШ.

1. Роль ансамблевой игры в развитии творческой способности детей.

Трудно переоценить роль ансамблевой игры в развитии творческих способностей детей. Игра в ансамбле вызывает живой интерес у учащихся, активизирует их внимание, организует исполнительскую волю, повышает чувство ответственности за ансамбль. Раннее начало обучения связано с важной психологической установкой на воспитание пианиста, готового не только к сольному исполнительству, но и получающего радость от совместной профессиональной работы с инструменталистами, вокалистами и в фортепианном дуэте. Участие в малых ансамблях открывает перед ребятами большие возможности активной концертной практики. Чувствуя контакт с партнёрами-ровесниками, они ведут себя на эстраде увереннее, раскованнее, испытывают удовольствие от общения со слушателями. Навыки ансамблевого музицирования усваиваются малышами почти инстинктивно. Они органично переходят от игры к исполнению пьес для фортепианного дуэта, к аккомпанированию инструменталисту.

Приобретённые за годы учёбы навыки и умения ансамблевой игры совершенствуют слуховые, ритмические и образные представления учащихся, формируют их музыкально-эстетический вкус на высокохудожественных образцах мировой музыкальной классики. Кроме этого, они воспитывают чувство партнёра, обогащают кругозор, учат воспринимать музыку осознанно.



Развитие личности.

Наиболее значимое преимущество совместной деятельности в том, что в процессе общения развиваются социально важные качества личности подрастающего поколения – коммуникативные. Занимаясь в ансамбле, дети учатся не просто действию, а именно взаимодействию, партнёрству. Игра в ансамбле учит понимать партнёра, прислушиваться к нему, соотносить свои интересы с интересами партнёра. Этот опыт для дальнейшей жизни необходим каждому как воздух.

В условиях совместной игры развитие способностей идёт более производительно. Ученик обретает более тонкое «пространственное слышание», способность существовать в едином звуковом потоке музыки наравне и в полном взаимопонимании с партнёром. «Чувство локтя», которое даёт сам факт близкого соседства партнёров в четырёхручном дуэте, существенно снижает уровень сценического волнения, формирует чувство уверенности в своих силах, стабилизирует психические процессы. Особенно актуален такой дуэт в парах, где один из партнёров обладает неустойчивой психикой, а второй играет роль психологической опоры.

Говоря о важности совместной деятельности в развитии учащихся любых возрастных групп, необходимо подчеркнуть особую актуальность этого вида работы для детей подросткового возраста. В этом возрасте ведущей деятельностью становится общение со сверстниками, а главными мотивационными линиями – самопознание, самовыражение, самоутверждение, связанные с активным стремлением к личностному росту. В ситуации коллективного творчества, межличностного сотрудничества в форме диалога подростки развиваются интенсивнее, чем в условиях сугубо индивидуального обучения.

2. Игра в ансамбле как эффективный способ заинтересовать ребёнка.

Игра в ансамбле вызывает живой интерес у учащихся, активизирует их внимание, организует исполнительскую волю, повышает чувство ответственности за ансамбль. Наиболее значимое преимущество совместной деятельности в том, что в процессе общения развиваются социально значимые качества личности подрастающего поколения – коммуникативные. Занимаясь в ансамбле, дети учатся не просто действию, а именно взаимодействию, партнёрству. Игра в ансамбле учит понимать партнёра, прислушиваться к нему, соотносить свои интересы с интересами партнёра. Такие важные коммуникативные качества личности как взаимопонимание и взаимответственность создают платформу для конструктивного, культурного успешного общения. Этот опыт для дальнейшей жизни



необходим каждому как воздух. Творческое общение способствует сплочению партнёров, усиливает эмоциональные связи между ними. Совместные выступления положительно влияют на психику, избавляя исполнителей от ощущения одиночества на сцене, психологически раскрепощают их, повышают «коэффициент» уверенности в себе, в своих силах.

В процессе совместного творчества пианисты обмениваются не только своими представлениями, идеями относительно трактовки исполняемых произведений, но также интересами, чувствами, личностными установками. В результате происходит взаимообогащение партнёров, нередко приводящее к настоящей дружбе. Это становится особенно актуальным в эпоху информационных технологий, когда нормой является виртуальное общение, а личностные контакты сводятся к минимуму.

Совместный труд – основа развития.

Заинтересованность детей в ансамблевом музицировании, в том числе и в фортепианном, возникает, прежде всего, потому, что это их совместная деятельность по достижению результата. В совместной деятельности реализуется потребность детей в общении, которую гуманистическая психология относит к основным, базовым человеческим потребностям.

Совместная деятельность, с одной стороны, осуществляет потребность детей в общении. С другой стороны, оптимизирует обучение.

Психологи, говоря о преимуществе группового обучения, отмечают такие позитивные моменты:

- возрастает объём усваиваемого материала и глубина понимания;
- растёт познавательная активность и творческая самостоятельность детей;
- ученики получают большее удовольствие от занятий, комфортнее чувствуют себя в школе.

«Вхождение в музыку и выражение в ней себя для маленьких детей всегда эффективнее в коллективе. Видя реакцию своих товарищей, ребенок включается как бы в игру, естественнее взаимодействует с ними, воспринимает музыку гораздо внимательнее и полнее, чем наедине со взрослыми. А желание не отстать, опередить товарища открывает зачастую дополнительные скрытые для педагога резервы». (А. Артоболевская)

3. Воодушевление и удовольствие – установка совместной игры.

Педагогическая практика показала, что дети всех возрастов, на всех этапах обучения, именно ансамблем занимаются с большим удовольствием и воодушевлением. Заинтересованный ученик – это ребёнок, готовый впитывать, податливый и устремлённый. Учебный процесс, который



строится на интересе, стимулирует желание работать, преодолевать трудности, формирует волевые качества. Устойчивый интерес к занятиям позволяет эффективно решать узкотехнические проблемы совершенствования игровых навыков, развивать весь комплекс музыкальных способностей.

Диалектическая природа процесса обучения такова, что активизация и усиление мотивационной составляющей обучения напрямую влияет на повышение его качественного уровня – в то время как последнее обстоятельство (успехи в учебной деятельности) увеличивает мотивационный энергоресурс учащегося, способствует их дальнейшему росту.

Таким образом, совместная фортепианная игра может служить тем мотивационным фактором, что позволит активизировать процесс обучения в целом, и шире – сформирует познавательный интерес к музыке.

Импринтинг.

В психологии существует один интересный термин, который называется «импринтинг» (от англ. **imprint** — оставлять след, запечатлевать, отмечать). В буквальном смысле это понятие переводится как «запечатлеть», «оставить след», «отметить». Это специфическая форма обучения; закрепление в памяти признаков объектов при формировании или коррекции врождённых поведенческих актов. По сути, это серьезный психофизиологический механизм, благодаря которому мозг способен надолго сохранять зрительные, слуховые и прочие образы. Примером может служить эффект утенка, вылупившегося из яйца. Кого он увидит первым, того и воспринимает мамой на всю жизнь.

Используя данный психофизиологический механизм в педагогической деятельности, мы добиваемся у детей отсутствия страха перед публичными выступлениями. Для этого достаточно сказать первокласснику, еще свободному от всяческих стереотипов, что у нас есть для него отличная новость, даже, своего рода, приятный сюрприз! И, когда он, заинтригованный, будет с нетерпением ждать от вас открытия тайны, сказать, что ему предстоит выступить на замечательном зачете или конкурсе, где он, как настоящий артист, исполнит свою программу. И, поверьте, ребенок будет ждать каждого своего выступления с неописуемым восторгом и радостью. Проверено на многолетней практике!

4. Сложности в работе над камерным и фортепианным ансамблем.

Работа преподавателя с ансамблем похожа на работу дирижера с оркестром. У педагога должен быть готов «план» работы над произведением,



который включает в себя как музыкальные вопросы, так и распределение работы над произведением во времени.

При работе над любым видом ансамбля главная трудность – это научить ребенка слушать не только то, что играет он сам, а одновременно уметь слышать общее звучание обеих партий, сливающихся в органически единое целое. Сольное исполнение приучает пианиста к слушанию себя, его внимание собрано в определённом фокусе, изменить который не так легко. Основная задача каждого из исполнителей выявить, осмыслить и создать в своём представлении ясный звуковой образ всего произведения.

Практика показывает, что занятия фортепианным ансамблем способствуют развитию всего комплекса профессиональных музыкально-исполнительских способностей:

- развивается музыкальный слух: мелодический, гармонический, полифонический, тембровый, динамический;
- развиваются чувство ритма, музыкальная память, музыкальное мышление, творческое воображение;
- укрепляются двигательные–моторные навыки.
- развиваются те качества, без которых невозможна успешная исполнительская деятельность: внимание, собранность, исполнительская воля, быстрота реакции, эмоциональная мобилизация

Для преподавателя главная задача заключается в том, чтобы организовать обучение предмету «Ансамбль» таким образом, чтобы эти возможности реализовать самым эффективным способом.

Работу над произведением в ансамблевом исполнении можно разделить на три части:

- знакомство с произведением;
- разбор текста, работа с техническими трудностями;
- подготовка к выступлению.

Выбрав репертуар для учащихся, необходимо заинтересовать их этими новыми произведениями. Можно прослушать уже готовый вариант чужого выступления, познакомиться с композитором, затем все это подкрепить самостоятельным ярким образным педагогическим рассказом с проигрыванием отдельных тем и отрывков.

Следующий пункт – это тщательная подготовка партий отдельно с каждым участником ансамбля. Необходимо пройти особенности каждой партии, такие как форма, стиль, характер мелодии, штрихи, движение гармонии, тембровое звучание. Найти удобство в технически сложных местах, выстроить линию кульминации и поставить смысловые акценты в



тексте. И только потом можно перейти к соединению партий. При совместном исполнении очень важно добиваться синхронности звучания.

Завершением работы над ансамблем является публичное выступление. Очень важно, чтобы преподаватель научил своих подопечных умению справляться с естественным волнением перед выходом на сцену.

Упражнения для устранения волнения и, наоборот, при усталости (перегорании) перед выступлением:

1. Устраняем волнение, страх, тремор конечностей.

Ученики становятся напротив друг друга, берутся за руки и разводят руки, образуя круг. Одновременно **быстро** (важный момент), через рот с шумом набирают максимальное количество воздуха и очень **медленно начинают выдыхать** (упражнение выполняется 5-7 раз). Возможно, появится небольшое головокружение, это - ожидаемый результат, которого не надо бояться!

Так же с волнением помогает справиться очень простое упражнение - энергичные приседания с вытягиванием рук вперед (10-15 раз).

2. Устраняем вялость и усталость перед выступлением.

Так называемое «перегорание», когда регламент конкурса не выдерживается и детям приходится ждать своего выступления по несколько часов. Дети занимают положение как в первом случае, взявшись за руки, и начинают максимально медленно втягивать воздух, стараясь наполнить все легкие. Затем резко, с шумом выдыхают (упражнение выполняется 5-7 раз).

Данные упражнения с удовольствием используются юными артистами, так как имеют ярко выраженный результат.

Таким образом, при умело организованном учебном процессе, фортепианный ансамбль – это та форма обучения, которая может помочь любому ребенку, независимо от его природных данных, выразить себя в музыке, ощутить радость творчества, разбудить в нем фантазию, интерес и любознательность. А в случае одаренности ученика – послужить важной составляющей в его предпрофессиональной подготовке.

Литература

1. А. Алексеев. «Методика обучения игры на фортепиано». Л., «Советский композитор», 1967.
2. А. Готлиб. «Основы ансамблевой техники». М., «Музыка», 1971.
3. Е. Тимакин. «Воспитание пианиста». М., «Музыка», 1987.
4. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры
5. И. Гофман. Фортепианная игра. Вопросы-ответы.



Чамина Мария Александровна
«Музыкальное образование»

Чамина М.А. – преподаватель
МБУ ДО «ДШИ» п. Айхал
Россия, Республика Саха, Мирнинский район, п. Айхал

Аннотация: В музыкальных школах образование должно осуществляться педагогом-музыкантом и профессионалом. Он должен проявить всю свою смекалку и гениальность в проведении урока - редкая вещь, поэтому столкнуться с блестящим учителем – это всегда большая удача. Хотя и не существует конкретных предписаний с четким набором требований относительно того, как должно проходить преподавание, есть несколько качеств, наблюдая за которыми можно распознать по-настоящему хорошего преподавателя.

«Музыкальное образование» - это сложная полифункциональная система, которая является частью социальной системы общества и должна быть ориентирована на социальные потребности». Современное музыкальное образование, чутко реагируя на эти потребности, ставит задачу подготовки музыканта нового уровня мышления и квалификации, способного в полной мере использовать возможности музыки в целях сохранения психолого-эмоционального здоровья школьников. Современная система образования рассматривает педагогику и методику, как науку и практику обучения и воспитания человека на всех возрастных этапах его личностного и профессионального развития.

С трибуны конгресса ЮНЕСКО «Искусство в образовании», собравшегося в Лиссабоне в 2006 году, прозвучала назревшая мысль: «Искусство — не довесок и не помеха образовательному процессу, а его двигатель, катализатор и локомотив. Без художественного образования всякое иное образование неполно, половинчато и неэффективно». В Финляндии на протяжении многих лет налоги от шоу-бизнеса направляются на всеобщее музыкальное образование, чтобы каждый мог научиться играть на музыкальном инструменте без удара по семейному бюджету. Осознав безусловный приоритет эстетического воспитания, финское общество всеми силами поддерживало педагогов-музыкантов и других служителей муз: даже в кризисные годы, когда безработица в среднем по стране достигала 17%, среди учителей музыки безработных не было. В Японии и Южной Корее не только не ограничивают долю искусства в школьной программе, но по



возможности усиливают их влияние на подрастающее поколение за счет множества внеклассных художественных занятий. Посещение музеев всем классом, перфомансы, занятия в школьном оркестре или хоре. [1]

Педагог-профессионал должен решать много задач, поэтому он овладевает способностью научно исследовать информацию, учитывать и совмещать теорию с приемами и современными технологиями практической деятельности, доступно и увлечённо её донести до ученика, построить и организовать урок. Также искать и разрабатывать новые творческие методики, посещать научно-методические семинары, конференции, обмениваться опытом с другими педагогами, понимать психологию ребенка и быть с ним в дружеских отношениях.

Авторы наиболее детально разработанной концепции преподавания методики в вузе Э.Б. Абдуллин и Е.В. Николаева (2006) считали главным:

- направленность педагога-музыканта на увлеченность музыкой и стремление передать любовь к ней ребенку;
- овладение технологией каждого из видов музыкальной деятельности учащихся, на этой основе – технологией организации целостного урока как музыкально-педагогического произведения [2, с. 3];
- развитие у педагога-музыканта исследовательских умений и навыков [3].

В период 2006 – 2013 гг. отдельные вопросы методики музыкального образования приобрели более точный абрис благодаря работам В.П. Анисимова, А. Ветлугиной, А.М. Воронова, Г.А. Гариповой, И.Б. Горбуновой, А.Л. Гусевой, А. Камерис, Н.И. Киященко, Н.И. Никешинной и др.

Личность современного учителя музыки – в центре внимания Г.А. Гариповой, охарактеризованная в феномене его артистизма [4]. Артистичный педагог осуществляет профессиональную деятельность как художественно-творческую, используя выразительные средства собственной психофизиологической природы. Палитра средств воспитания артистизма у педагогов обогатилась с распространением доступных видеозаписывающих устройств, появлением возможности публиковать в Интернете записи уроков и музыкальных занятий, обсуждая их с коллегами и учащимися.

Неоспоримой остается и ведущая роль урока музыки, хотя образовательная парадигма обновлена. Б.С. Рачина обнаружила следующие противоречия между новыми требованиями к музыкальному образованию и его традиционной концепцией в программе Д.Б. Кабалевского:

- отсутствие системного подхода, следования логике познания базовых закономерностей музыкального искусства;



- нарушение интонационного подхода – основополагающего принципа изучения музыкального искусства;
- недостаточную конкретизацию содержания и объема знаний и умений учащегося, лишь относительную последовательность изучения базовых понятий и терминов;
- отсутствие практически во всех современных программах требований к освоению музыкальной грамоты (за исключением программы Г.С. Ригиной);
- нарушение принципа исторического подхода к изучению музыкального искусства в основной школе [5].

Накопленный в музыкальном образовании опыт со всей очевидностью свидетельствует о том, что специфика музыкального искусства (его эмоциональная заряженность, образность, доступность для восприятия в силу универсальности языка, ограниченная временная протяженность и др.) открывает широкую возможность формирования у учащихся интереса и потребности в общении с музыкальным искусством своего народа и приобщения к музыкальной культуре других народов. При этом музыка, как «другая реальность», дает возможность самопознания как в «зеркале» увидеть себя, свой народ и музыкальную культуру своего народа, другие народы и музыкальную культуру других народов. Музыкальное сознание опирается на опыт эмоционально-значимых отношений, вербально и невербально выраженных чувств и аффектов, ритмизированных действий и движений, опыт выразительного музыкального высказывания, слухового и процессуального ориентирования во времени и пространстве (6, с. 133).

Задача заключалась в том, чтобы, учитывая уровень общей и музыкальной культуры детей, разработать программу, направленную на поликультурное образование в опоре на развитие музыкального сознания, пронизывающего все отмеченные выше элементы его структуры и археологические пласты, по возможности привлекая не только родственные музыкальные культуры (славянскую, западноевропейскую), но и более «отдаленные» (закавказскую, азиатскую, а также частично аборигенов афроамериканского и австралийского континентов).

Овладение знаниями должно быть организовано так, чтобы вносить новые элементы в деятельность, формировать новые отношения и тем самым обеспечить развитие. Поскольку усвоение опыта творческой деятельности достигается в результате целенаправленного обучения, то необходима его особая организация с помощью специально создаваемых педагогических ситуаций, требующих от обучающихся творческой деятельности. Такие ситуации основываются на учебном материале конкретного предмета,



который в свою очередь, структурируется в определенной форме, в данном случае – в виде творческих познавательных или практических задач; художественно-педагогическая поисковая задача, выступающая, с одной стороны, как своеобразная учебно-дидактическая «форма-модель» отражения опыта творческой деятельности в содержании профессионально ориентированной методолого-методической подготовки, а с другой стороны – как важное педагогическое средство усвоения специалистом; в художественно-педагогической поисковой задаче как бы «свертываются», интегрируются все ведущие элементы данного процесса (его ведущие задачи, содержание и способы его усвоения), все структурные компоненты профессионально-творческой деятельности педагога-музыканта (исследовательский, конструктивный, коммуникативный, организаторский), ее объективные и субъективные факторы. Опыт творческой деятельности, представленный в виде специальных интеллектуально-практических, художественно-познавательных процедур, имеет в каждом конкретном случае свою логику осуществления и развития, которая детерминируется, с одной стороны, индивидуально-личностным опытом общего и профессионального развития специалиста, «зоной его ближайшего развития», а с другой – объективными факторами, в условиях которых творческая деятельность протекает.

С позиции содержания методолого-методической подготовки педагога-музыканта художественно-педагогические поисковые задачи призваны выполнять следующие весьма важные дидактические и воспитательные функции:

- способствовать усилению творческой направленности процесса методолого-методической подготовки, придавать ей характер непрерывного художественно-педагогического исследовательского поиска;
- ориентировать на поиск способов деятельности, необходимых для решения задач;
- активизировать эмоционально-эстетическую, мотивационно-потребностную сферу личности педагога-музыканта, его творческое отношение к задаче и к процессу ее решения.

Изложенная выше характеристика дает основание считать, что включаемые в процесс целенаправленного накопления опыта творческой деятельности художественно-педагогические поисковые задачи обладают полифункциональным характером, поскольку обращены не только к данному опыту, но и ко всем остальным элементам содержания методолого-методической подготовки учителя музыки. [7]



Музыка выражает наши эмоции гораздо мощнее, чем способны выразить слова. Она заложена в самой основе наших отношений с миром, и есть глубокий смысл в том, чтобы, перебирая наши сердечные струны, она помогала нам устанавливать эмоциональный контакт с другими людьми и вообще со всем сущим. Любите музыку и занимайтесь ею с душой. Кем бы вы ни были: композиторами, исполнителями, музыковедами – только тогда, когда вы чувствуете, что посвятили себя любимому делу – только тогда в этом есть смысл.

Литература

1. Кирнарская Д.К. «Зачем нужно массовое музыкальное образование?»
2. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Методика музыкального образования: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Под общ. ред. М.И. Ройтерштейна. М.: Музыка, 2006. 336 с.
3. Абдуллин Э.Б. Содержание и организация методологической подготовки учителя музыки в системе высшего педагогического образования: автореф. дис.д-ра пед. наук: 13.00.03, 13.00.01. М.: МПГУ, 1998. 35 с.
4. Гарипова Г.А. Артистизм личности учителя музыки: понятие и содержание
5. Рачина Б.С. Урок музыки в контексте новой общеобразовательной парадигмы // Успехи современной науки. 2017. Т. 1. № 4. С. 38–42
6. Торопова А.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования. М., 2008.
7. Современная дидактика: от теории к практике / Под ред. И.Я.Лернера и И.К.Журавлева. М. 1994.



Чупринина Елена Анатольевна
«Музицирование как одна из ведущих форм обучения сольфеджио в ДШИ»

Чупринина Е.А. – преподаватель
музыкально-теоретических дисциплин
ОБОУ ДО "Льговская ДШИ"
Россия, Курская область, г. Льгов

Аннотация: Важно на уроках сольфеджио заниматься такими формами работы, как подбор аккомпанемента к мелодиям и развивать у детей навыки импровизации. Виды работ над аккомпанементом бывают различными, зависят от фантазии педагога. Музицирование у обучающихся является большим стимулом к их творческому развитию, прививает интерес к занятиям музыкой после окончания музыкальной школы.

В последние годы в учебных пособиях и программах по сольфеджио наряду с традиционными разделами учебной программы (сольфеджирование, развитие вокально-интонационных навыков, воспитание метроритма, музыкальный диктант, теоретические сведения) большое внимание отводится и воспитанию творческих навыков, творческих способностей детей.

Основные направления творческого развития детей, отмеченные в программе по сольфеджио, связаны с такими формами работы, как подбор аккомпанемента к различным мелодиям и элементы импровизации.

Значение музицирования в предмете сольфеджио очень важно. Музицирование помогает детям приобрести веру в себя, выражать свои чувства и мысли в различных творческих заданиях, развивает творческую активность, заинтересованность в занятиях.

Важной стороной развития навыков творческого музицирования у детей является овладение ими навыками подбора аккомпанемента.

О том, что уже с 1 класса школы необходимо начинать заниматься подбором аккомпанемента, знакомить с гармонией в музыке, ещё в 1973 году писали С. Мальцев и И. Розанов в статье «Учить искусству импровизации» [Советская музыка, 1973, №10]. Работу по подбору аккомпанемента следует начинать уже в 1 классе, после знакомства с понятиями лад, тоника. Для этого следует брать простейшие попевок диапазоном от I до III ступеней. Вначале детям следует предложить играть мелодию правой рукой, сольфеджировать, а левая рука аккомпанирует звуком тоники на сильную долю.



Пример: №1

У кота воркота

Русская песня



Уже на следующем уроке на примере этих же мелодий нужно показать чуть усложнённый аккомпанемент – простейшую форму сопровождения – бурдон (тони́ческая квинта).

Пример: №2

Зайка

Детская песенка



При разучивании мелодий следует применять перестановку партий – в начале мелодию играть правой рукой, а тони́ческую квинту (бурдон) – левой, затем – наоборот.

И уже с первых уроков работы (игру мелодий с бурдоном в левой руке) можно значительно разнообразить – игра ансамблем (педагог – ученик, ученик – ученик), если в классе 2 фортепиано – ансамблем из четырёх учащихся; один ученик играет аккомпанемент, другой сольфеджирует, а вся группа отмечает ударом ладошки сильную долю такта и т. д.

Чтобы учащиеся проявили интерес к игре с аккомпанементом, можно на уроке в конце четверти, полугодия, учебного года проводить конкурс на лучшее исполнение мелодий с аккомпанементом, либо предложить кому-либо из учеников играть аккомпанемент, в то время как вся группа под управлением педагога или дирижёра-ученика поёт песню со словами в характере.

Виды работ, направленные на то, чтобы учащиеся проявили максимум интереса к работе над аккомпанементом, могут быть самыми различными и зависят от фантазии педагога, а так же от целей и задач, поставленных на уроке.

После того, как пройдена тема «Устойчивые и неустойчивые ступени», учащимся предлагаются для сольфеджирования мелодии, у которых в



предпоследнем такте на сильную долю звучит неустойчивая ступень. Детям следует объяснить, что неустойчивые звуки, неустойчивые мелодические обороты гармонизируются доминантовым аккордом (интервалом – секстой на VII-Vст.).

Пример: №3

Слышен гром

А. Березняк

Сборник "Первые шаги"



Тема закрепляется на других мелодиях. Далее изучаем, сольфеджируем мелодии, где ярко представлены мелодические обороты с IV-VI ст. Гармонический оборот Т-S-Т называют плагальным, субдоминантовым (в аккомпанементе субдоминанту даём в виде сексты на I-VI ст.).

Пример: №4

Жучка

Чешская песня



На данном этапе работы субдоминантовый аккорд непосредственно в доминанту не переходит. Промежуточным аккордом между ними является тоника.

Следует отдельно поработать над закреплении гармонического оборота Т-S-Т-Д-Т, проигрывая его в пройденных тональностях.

Если на самом начальном этапе аккомпанемент (в виде интервала, аккорда) мы играли на сильную долю такта, то после того как дети освоили мелодии с доминантовыми, субдоминантовыми оборотами, следует переходить к изучению мелодий, где смена гармонии, аккорда происходит на каждую долю такта. Темп умеренный, движение поступенное, гармонизируется часть гаммы.



Пример: №5

Прозвонил звонок

А. Березняк
Сборник "Первые шаги" №16

Т D T S T T S T D T

Проз - во - нил зво - нок, на - чал - ся у - рок.

Закрепляем этот вид работы, поём, играем в пройденных несложных тональностях.

Чтобы у детей не возникали какие-либо трудности в процессе игры мелодий с аккомпанементом, все предлагаемые задания должны быть понятны, доступны, интересны. Их необходимо продумывать в соответствии с программой по сольфеджио, составом группы, возрастом детей, их уровнем слухового развития, владения инструментом.

Далее переходим к изучению и практическому применению полного гармонического оборота: Т-S-Д-Т (элементарный функциональный оборот – ЭФО).

Учащиеся к этому времени на уроках специальности (фортепиано) технически подготавливаются к игре аккомпанемента не интервалами, аккордами. ЭФО прорабатывается во всех пройденных тональностях – правой рукой в верхнем, среднем регистре, а левой рукой – в нижнем регистре.

Также играем ЭФО двумя руками: в левой руке – бас (основной звук аккорда), в правой – аккорд. Вначале берём одновременно бас и аккорд, затем бас – на сильную долю, а аккорд на слабую. Учащимся очень нравится этот вид работы – группа поёт, сольфеджирует мелодию, а один из учащихся выступает в роли концертмейстера, аккомпанирует ансамблю.

На начальном этапе подобных заданий мелодии следует брать ритмически и интонационно несложные, их следует предварительно проработать, выучить со словами, чтобы у детей не возникли какие-либо трудности при пении, сольфеджировании под собственный аккомпанемент.

Выученные мелодии с аккомпанементом проигрываются во всех пройденных тональностях. Далее знакомимся с аккомпанементами в жанре польки, вальса, марша.

На заключительных, итоговых занятиях первоклассники играют аккомпанемент к выученным на уроках мелодиям в соответствии с их жанром, применяя аккордовую фактуру.

Во 2 классе полученные навыки аккомпанемента закрепляются на новом музыкальном материале, особое внимание следует уделять мелодиям в



минорных тональностях. В фактуре постепенно от аккордовой переходим к гармонической фигурации.

Овладение навыками по подбору аккомпанемента, начатое в 1 классе, будет способствовать формированию самостоятельности, пробудит у учащихся потребность в систематическом музицировании, научит их использовать полученные знания на практике.

Работа по подбору аккомпанемента очень увлекательное и творческое занятие. Она имеет большие творческие перспективы.

Интерес у учащихся, проявленный к подбору аккомпанемента на уроках сольфеджио, является большим стимулом к творческому музицированию детей и после окончания ими музыкальной школы. Это является конечной задачей педагогов-теоретиков, так как теоретические знания, накопленные в процессе обучения ребенка, находят свое практическое применение и развивают творческий потенциал ребенка.

Литература

1. Вахромеев В. А. Элементарная теория музыки. М.: Музыка; 1983г.
2. Калугина М. Е., Халабузарь П. В.. Воспитание творческих навыков на уроках сольфеджио. М.: Советский композитор. 1989г.
3. Сиротина Т. Подбираем аккомпанемент. Выпуск 1, М.: Музыка, 2014г.
4. Шатковский Г. И. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования. М., 1989г.



Ярилкина Эльза Салиховна
«Сценическое волнение. Пути преодоления»

Ярилкина Э.С. – преподаватель
МБУ ДО «ДМШ г. Зеленодольска РТ»
Россия, Республика Татарстан, г. Зеленодольск

Аннотация: Работа предназначена педагогам дополнительного образования, концертмейстерам и всем музыкантам. Изучение данного материала поможет более успешному исполнению программы, окажет помощь в преодолении страха перед сценой.

Наша жизнь полна неожиданностей и испытаний. И страх в ней - это вполне нормальное и даже очень полезное чувство. Многим он помогает избежать ограбления, пожара, дорожно-транспортных происшествий. Но очень часто бывает, что страх рождается в нас без видимой на то причины. И публичное выступление – это как раз та ситуация, когда ничто и никто не угрожает нашей жизни. Но сама мысль о том, что предстоит выйти к слушателям, заставляет организм реагировать так, как будто мы находимся на краю пропасти. Перед музыкантом возникает довольно сложная психологическая проблема преодоления: пересилить свои страхи, неуверенность и в тоже время самоутвердиться. Некоторые превосходные музыканты из-за невозможности справиться с повышенным эстрадным волнением были даже вынуждены отказаться от концертной деятельности. Среди них были такие выдающиеся скрипачи как П. Роде, К. Липиньский, русский и советский пианист К. Игумнов и многие другие.

Концертное выступление дарит музыканту особое состояние - вдохновение. В тоже время, исполнитель испытывает на сцене сильнейшее волнение, во многом связанное со сложностью и ответственностью выполнения художественных и исполнительских задач. Музыкант, выступая на сцене, попадает в совершенно другую реальность, в такую обстановку, в которой он ранее не жил. При этом одни выступающие от волнения «теряют» текст. Другие играют слишком медленно или, напротив, быстро; слишком громко или слишком тихо; без педали или на сплошной педали; грубо или беззвучно. Многие утрачивают способность справляться с технически сложными эпизодами, которые до того у них успешно получались. Некоторые, напротив, играют технически благополучно, но в эмоциональном отношении сухо. Одним словом, проявления сценического страха в музыкальном исполнительстве бесконечно разнообразны в зависимости от



индивидуальности играющего и ситуации. Что предпринять, чтобы волнение не переросло в панику, как бороться с чрезмерным волнением, чтобы не сорвать выступление?

Конечно, у каждого свой тип нервной системы. И любому нужен свой особый настрой перед выступлением. Кому-то помогают слова, кому-то специальные упражнения. А для кого-то выступления на публику – сама жизнь.

Причины страха перед сценой и способы его преодоления

Волнение почти всегда можно объяснить. Чтобы научиться владеть собой перед публикой, надо начинать с того, чтобы следить за собой дома. Ведь именно в домашней спокойной обстановке можно тренировать внимание и сосредоточенность ежедневно и ежечасно. По мнению музыкальных психологов, (таких, как Лилиас Маккиннон) вредные житейские привычки человека негативно сказываются на его выступлении. Так, вечно откладывая на завтра то, что необходимо сделать сегодня, музыкант может расстроить функции памяти, так как нерешительность ослабляет характер. Музыкант-исполнитель не может подобно поэту или художнику выбирать для работы самые удачные минуты; он вынужден играть в заранее назначенный день, независимо от настроения. Это требует гибкости, способности сосредоточения внимания на том, что важно в данный момент. Качества эти вырабатываются годами ежедневной тренировки.

Интересен совет, который давал свои ученикам М.Л. Ростропович. Он говорил: "Ну конечно, все на эстраде волнуются. Но, вы знаете, всё дело в том, что вы музыкой заняты меньше, чем собой". И он, действительно, прав! Музыкант погружается в своё волнение и забывает, что это - его работа. Это - музыка, в которую он должен быть вовлечён весь, до последнего нерва. И когда он этим занят, сценическое волнение хоть и остаётся, но не носит такого глобального характера. Любой музыкант должен помнить о том, что на сцене он просто обязан забыть о страхе и все свои мысли направить к той музыке, которая будет исходить из-под его рук. Он должен выступить посредником между композитором и слушателем; показать наилучшее, на что он способен. Музыканту нужно постараться найти такое плодотворное состояние, когда, по словам Гейне, "рояль исчезает, и нам открывается одна музыка".

Ошибка, которую допускают многие, состоит в попытках «бороться» с волнением. Ведь старание подавить страх только ухудшает положение. Необходимо не задерживаться на неприятных воспоминаниях о неудаче, а, наоборот, обратить свои мысли к случаям особенно успешных выступлений. Все оборачивается к лучшему только в том случае, если прошлые неудачи



рассматриваются как полезный урок, если мысли сознательно направляются на что-нибудь приятное. Тогда неизменно появляется чувство уверенности в себе.

Конечно, даже самый опытный музыкант не застрахован от провала на сцене, если он не готов к исполнению. Уровень подготовки исполнителя зависит не только от его опыта или мастерства, но и от того, что с ним происходит до начала исполнения, как он реагирует на сценическую ситуацию, которая всегда остаётся повышенным стрессогенным фактором. Многие исполнители нуждаются в коррекции неправильного сценического поведения. Такие симптомы, как тряска рук, дрожь коленей, «выпадение» текста, неспособность сосредоточиться на исполнении произведения, просто боязнь выходить на сцену - являются основными проявлениями синдрома сценического волнения. Любая форма волнения обостряется усталостью. Нельзя, особенно в период подготовки к концерту, допускать состояния утомления как физического, так и эмоционального. Не зря Н. Перельман утверждал: «Настоящий музыкант отдыхает не от музыки, а для музыки».

В день выступления у большинства исполнителей возникает так называемое «предконцертное волнение», основанное на беспокойстве за качество выступления. К этому явлению следует относиться как к кратковременной болезни, причины и следствия которой невозможно уложить в рамки только лишь занятий за инструментом. Правильная психологическая установка на успешное выступление, разумное сбережение нервно-психологической энергии в день концерта оказывает положительное влияние на исполнение программы на сцене. Незадолго до концерта необходимо отвлечься от напряжения. Можно посмотреть любимый фильм, который зарядит энергией, или почитать хорошую книгу. Также нужно постараться рано лечь спать, чтобы отлично выспаться. Накануне играть желательно в умеренном темпе, стараться сберечь силы и эмоции, можно почитать с листа или вспомнить что-нибудь из старого репертуара, не сидеть долго за компьютером. Всё это необходимо, чтобы не было, по словам Г. Нейгауза, «душевной изношенности». Очень помогает справиться с боязнью сцены *изменение значимости* предстоящего события. Люди склонны завышать важность того, что должно свершиться, завышать значимость слушателей, приписывая им высокий профессионализм, силу, и одновременно принижать свои умения и мастерство. В результате возникает боязнь зрителей. Справиться с ней помогут три простых шага: 1 – повысить свою значимость; 2 – понизить значимость аудитории; 3 – понизить значимость события. Это не так сложно, как кажется на первый взгляд. Любой музыкант может внушить себе это после небольшой тренировки.



Очень полезна и хорошо помогает *аутогенная тренировка* в расслабленном состоянии. Это как самогипноз. Если постараться выполнить это упражнение, можно очень хорошо отдохнуть. Нужно снять верхнюю одежду, тяжёлые украшения, освободить руки. Сесть в удобное кресло, избавиться от всех мыслей, от ощущения времени и постараться полностью расслабиться на некоторое время. Это проделать непросто. Но, при правильно выполненном упражнении, оно даёт ощутимо сильный заряд.

С. Рихтер и Д. Ойстрах для снятия стресса съедали 2-3 кусочка сахара или небольшую плитку шоколада, запивая тёплым слабым чаем или водой. И делали они это не просто так. Ведь сахар, как и шоколад, снижает уровень «гормона стресса» - кортизола, а также заставляет "проснуться" гиппокамп, который отвечает за активность мозга. К тому же глюкоза расслабляет мышцы желудка, который испытывает при стрессе спазмы, а также она уменьшает ощущение «ватности» ног, дрожания рук.

Успокоительные средства желательно не использовать. Ведь после них игра может быть скучной и неэмоциональной. Перед выходом на сцену можно сделать несколько глубоких вдохов и выдохов. От этого сердцебиение придёт в норму, появится ощущение спокойствия. Одежда должна быть удобной. Обувь на высоком каблуке желательно не одевать, а острый или «обрубленный» носок может плохо отразиться на технике владения педалью. На инструменте, предназначенном для выступления, необходимо поиграть, приспособиться к нему заранее. Кроме того, выступление может «загубить» высокий или низкий стул, так как высота стула напрямую связана с привычками технического исполнения.

Каким бы сильным ни было волнение, исполнитель даже самому близкому другу не должен признаваться, что боится выступления. Он не должен признаваться в этом даже самому себе. Нужно повторять своим друзьям и себе самому: «Я с нетерпением жду концерта». И если повторять это достаточно часто вслух или про себя, страх перед выступлением постепенно будет уступать место чувству уверенности.

Выходя на сцену и уходя с неё, никогда не нужно торопиться. Фигура становится стройной, если ходить на восточный манер – легко, ступая сначала на пятки. Подбородок не следует при этом пригибать к груди. Очень важна хорошая осанка. Она означает нечто большее, чем достойный вид: это одновременно и более глубокое дыхание, и лучшее самочувствие, а, следовательно, и уверенность в себе.

Для снятия любых зажимов, которые неизбежно возникают в результате стресса и которые значительно мешают здраво мыслить и нормально говорить, полезно ещё сильнее дать нагрузку на крупные группы



мышц (икры, бёдра, ягодицы, живот, спина, грудь, плечи и т. д.), а затем сбросить напряжение. Можно поприседать или широко зевнуть.

Неплохо помогает так называемая энергетическая зарядка: расставить ноги на ширину плеч. Почувствуйте, как снизу-вверх восходит поток энергии Земли, протекает сквозь ваше тело и фонтаном вырывается наружу. Точно так же представьте, как нисходящий поток энергии Неба пронизывает вас сверху-вниз и вытекает фонтаном снизу. Дышите свободно. Пойдите так некоторое время, впитывая энергию, которая сбрасывает зажимы.

Можно использовать отличную технику под названием «Дыхание шариком». Профессор Херри Херминсон из Новой Зеландии предлагает этот способ для снятия страха. Закройте глаза и представьте перед собой лёгкий теннисный шарик. Вдох — и шарик медленно и плавно поднимается от центра вашего живота к горлу. Выдох — и шарик так же плавно опускается вниз.

Когда мы тревожимся или боимся, шарик либо замирает в одной точке, либо двигается быстро, скачками. Если мы спокойны, уверены в себе, шарик движется плавно, ритмично. В ситуации тревоги, страха надо добиться, чтобы шарик двигался именно так.

В некоторых случаях помогают побороть волнение позитивные фразы — аффирмации. В переводе с английского «to affirm» означает «утверждать». Позитивные утверждающие фразы помогут вам настроиться на волну успеха и выступить блестяще!

Среди лучших даосских техник встречается очень простое, но тем не менее действенное упражнение — «Смеющийся цигун». Подойдите к зеркалу и начните улыбаться своему отражению (минимум минуту). Затем весело рассмейтесь, даже если не хочется. Усиьте смех, позвольте ему быть утрированным (около 5 минут). Закончите упражнение на лёгкой улыбке.

Универсальных рецептов для преодоления негативных форм сценического волнения не существует. Каждый музыкант должен выбрать для себя свой собственный проверенный временем способ подготовки к концертному выступлению. Конечно, существует немало количество рекомендаций к подготовке сценического выступления от многих выдающихся педагогов и исполнителей. Охватить все правила поведения на сцене сразу невозможно. Главное, что должен понять исполнитель: сценическое выступление — это не только испытание нервной системы на прочность, но и радость от общения с публикой, творческое вдохновение и профессиональный рост. «Расслабься и получай удовольствие», — так настраивал А. Градский нашу землячку, Дину Гаринову, перед выступлением на Евровидении. И он был прав на все 100 процентов! Ведь концертное



выступление повышает эмоциональный тонус исполнения и открывает второе дыхание, даёт необычный творческий подъём, раскрывает индивидуальность исполнителя! Выступления на сцене дают нам радость творчества, потому что, надо честно сказать, искусство рождается только на сцене, только в публичной деятельности. Сколько бы вы ни играли до этого в классе или дома, искусство не рождается. Потому что искусство рождается не у вас, а рождается в головах слушателей.

Литература

1. Алексеев А.Д. «История фортепианного искусства»
2. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианного исполнительства и педагогики»
3. Бычков Ю.Н. «Проблема смысла в музыке»
4. Григорьев В. «Исполнитель и эстрада»
5. Коган К. «У врат мастерства»
6. Ойстрах Д.Ф. «Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма»
7. Перельман Н. «В классе рояля»
8. Пилипенко И. «Взаимосвязь психических состояний и игровых движений исполнителя на этапах подготовки и осуществления концертного выступления»
9. Савшинский С.И. «Работа пианиста над музыкальным произведением»
10. Цыпин Г.М. «Исполнитель и техника»
11. Щапов А.П. «Некоторые вопросы фортепианной техники»



Творческий проект «Ми Фа Соль»
II Международная методико-педагогическая конференция
«Актуальные проблемы музыкального образования»
среди преподавателей детских музыкальных школ, детских школ искусств
и иных образовательных учреждений
Сайт: <http://mifasol.ru/>
Электронная почта: org@mifasol.ru

*Тематическое направление:
«Музыковедение на современном этапе»*





Волостнова Екатерина Николаевна
«Мультимедиа-презентации как способ повышения мотивации
учащихся на уроках музыкальной литературы»

Волостнова Е.Н. – преподаватель
фортепиано и теоретических дисциплин
МБУ ДО «Зареченская детская школа искусств»
Россия, Оренбургская область, Тоцкий район, с. Тоцкое Второе

Аннотация: В данной статье рассматривается роль мультимедийных презентаций в учебном процессе по «Музыкальной литературе». В настоящее время перед школой искусств поставлена непростая задача – обеспечить условия для заинтересованности каждого обучающегося в получении им знаний, умений и навыков. Мной предлагается один из многих способов развития познавательной активности учащихся – это применение мультимедийной презентации.

Мультимедийные презентации с каждым годом становятся все более востребованной и эффективной формой в преподавании дисциплины «Музыкальная литература» в курсе детской музыкальной школы, т.к. ее применение приобретает органичный и многофункциональный характер, сочетая в себе информационные, коммуникативные, педагогические, практические функции, помогающие добиваться более продуктивного результата. Конечно, человечество не стоит на месте в своем развитии, оно идет вперед: появились цветные ЖК-телевизоры, компьютеры, сотовая связь, интернет, интерактивные доски, WEB- камеры, о чем в свое время мы даже и подумать не могли. Следовательно, современный учитель должен обладать теми знаниями, которые накопило человечество, и должен идти в ногу со временем. И я, как учитель, конечно же, должна хорошо ориентироваться во всем их многообразии, обладать важными навыками, необходимыми для работы в новых условиях.

В наш век компьютерных технологий, современный ребенок живет в мире электронной культуры. Благодаря достижениям технического прогресса, в повседневной жизни дети постоянно окружены музыкой. Избыток всевозможной звуковой информации приучает их слух скользить по поверхности, слушать музыку, не вникая в неё, воспринимать её как фон. Под влиянием окружения подросток очень часто ограничивает круг своих пристрастий и ничего не слышит, кроме того, что звучит в его наушниках, можно предположить, что это не классика. Главная моя задача, как



преподавателя – стать координатором этого информационного потока, для того чтобы «снять» наушники с ребёнка и открыть для него огромный и разнообразный мир музыки. А для того, чтобы он не потерялся в мире звуков, чтобы музыка стала для него значимой, приобрела личный смысл, необходимо научить его воспринимать и понимать её образную и нравственную сущность. Для этого мне необходимо владеть современными и новыми образовательными технологиями, чтобы общаться на одном языке с ребёнком.

Совокупность компьютерных технологий позволяет одновременно использовать несколько информационных средств: это может быть компьютерная презентация или видеоролик с текстовыми материалами, фотографиями, рисунками, музыкой и дикторским сопровождением, видеофрагментами и анимацией, с трехмерной графикой. Такой проект может носить не только информативную, но и художественную функцию, воздействовать на эмоциональном уровне, как любое художественное произведение. Благодаря этому мы имеем два преимущества – качественное и количественное. От качественного преимущества эффект очевиден, если сравнить словесные описания с аудиовизуальным представлением. Количественные преимущества выражаются в том, что мультимедийные возможности гораздо выше по информативности, ведь «лучше один раз увидеть, чем миллион раз услышать». В этом и заключается основная функция мультимедийной презентации - служить наглядным материалом, с помощью которого обогащаются методические возможности урока, развивается интерес к предмету, активизируется творческий потенциал учащихся. Однако считаю, что не следует увлекаться и злоупотреблять спецэффектами, чтобы не снизилась эффективность презентации в целом. Необходимо найти баланс между подаваемым материалом и сопровождающими его эффектами. Учитывая свой педагогический опыт, могу сказать, что использование презентаций в учебном процессе обеспечивает возможность учащимся более полно и достоверно получать информацию, удовлетворяя собственные запросы и интересы. Но создание и использование разного вида мультимедиа проектов требует серьёзного аналитического подхода, т.к. преподаватель должен ясно представлять цели и задачи данного проекта, его местоположение в структуре урока, его функциональное значение и конечный результат. При удачном и правильном сочетании применяемых технологий и форм, уроки оказываются очень интересными как для ученика, так и для учителя. На своих уроках я стремлюсь к быстрому включению детей в работу, поэтому организационный момент требует творческого подхода, вариации различных приёмов, поиска



своеобразной формы, отвечающей содержанию каждого урока и собственного стиля педагогической деятельности. При объяснении нового материала использую предметные коллекции: (иллюстрации, фотографии, портреты, видеофрагменты, видеоэкскурсии), которые оживляют ход урока, пробуждают в учениках интерес к музыкальным произведениям, позволяют образно представить жизнь и личность композитора. При этом существенно меняется технология объяснения – я комментирую информацию, появляющуюся на экране, по необходимости сопровождая ее дополнительными объяснениями. Считаю необходимым уметь не только чередовать виды учебных заданий, но и управлять эмоциональным фоном урока. Мультимедиа предоставляет для этого очень хорошие возможности. Интерес, увлечение, восторженное удивление, улыбка и даже смех – лучшее лекарство от усталости на уроке. И в то же время нельзя забывать, что мультимедийные средства обучения могут привести к перенасыщению информацией на уроке, что способствует повышению утомляемости детей.

Несомненно, презентация дает возможность учителю проявить творчество, индивидуальность, избежать формального подхода к проведению уроков и позволяет представить учебный материал как систему ярких опорных образов, наполненных исчерпывающей структурированной информацией, а участие в процессе обучения одновременно педагога и компьютера значительно улучшает качество образования.



Гарипова Фарида Эльфировна
«Информационная культура обучающихся как результат воздействия
медиаобразовательной среды»

Гарипова Ф.Э. – преподаватель
МБУ ДО «Детская музыкальная школа №13»
Московского района г.Казани
Россия, Республика Татарстан, г. Казань

Аннотация: В статье затронута проблема медиаобразования, медиаобразовательное пространство. Что подразумевает медиакультура педагога.

В настоящее время уровень усвоения и применения медиаинформационных технологий в обучении и воспитании учащегося является одним из показателей образовательной состоятельности школьного учреждения и фактически элементом его современного имиджа. Современные медиаинформационные технологии при грамотном использовании выводят учебно-воспитательный процесс школьного образования на принципиально новый уровень развития, прежде всего в вопросах наглядности, интерактивности и объективности. Умение использовать мультимедийные и интерактивные, цифровые технологии в учебно-воспитательном процессе школьного учреждения, умение создавать собственные медиатесты, а главное применять их в своей профессиональной деятельности - являются основополагающими приоритетами нового медиаинформационного стиля педагогической деятельности, предполагающего владение адекватным уровнем медиакультуры. Медиакультура - это совокупность материальных и интеллектуальных ценностей в области медиа, исторически определенной системы их воспроизводства и функционирования в обществе, приумножение социокультурного опыта в области медиа, исторически определенной системы их воспроизводства и функционирования в обществе, приумножение социокультурного опыта в области медиа. Медиакультура педагога подразумевает не только знание, умение работать на компьютере, умение работать с периферийными электронными устройствами: мультимедийным проектом, сканером, интерактивной доской, поисковыми системами интернета, создавать собственные usb-портфолио, работать с электронными журналами, - но и умение рационально организовать работу по использованию этих технологий в учебно-воспитательном процессе. С



развитием информационных технологий проблема медиаобразования становится все более актуальной. Современная стратегия модернизации отечественного образования направлена на развитие ключевых компетенций в интеллектуальной, общественно-политической, коммуникационной и информационной сферах.

Каждая школа формирует свое медиаобразовательное пространство в зависимости от содержания образования. В первую очередь - это информационные базы, содержащие актуальный учебный материал и техническое оснащение, с помощью которого осуществляется доступ к ним. Немаловажно наличие автоматизированной системы обучения, осуществления компьютерной диагностики и контроля учебных знаний и умений. И, конечно же, речь идет о медиаобразовательном пространстве, т.е. о наличии доступа к ресурсам интернета. Само понятие «медиаобразовательное пространство» - является результатом очевидного процесса-обогащения понятийного аппарата современной медиапедагогики, и следствием интеграции медиа и образования.

Медиаобразовательная среда. Под медиаобразовательной средой чаще всего понимается функционирование конкретного учреждения образования. Исследователи имеют в виду конкретную среду в учебном заведении, т.к. образовательная среда составляет совокупность материальных факторов: пространственно-предметных факторов, социальных компонентов, межличностных отношений. Все данные факторы взаимосвязаны, они дополняют, обогащают друг друга и влияют на каждого субъекта образовательной среды, но и люди организуют, создают образовательную среду, оказывают на нее определенное воздействие. Таким образом, под медиаобразовательной средой понимается взаимосвязь конкретных медиаинформационных, материальных, коммуникационных и социальных условий, обеспечивающих воспитательный и образовательный процесс. По нашему мнению медиаобразовательная среда – это специально организованная среда, направленная на приобретение учащимися определенных знаний, умений и навыков, в которой цели, содержание, методы и организационные формы обучения становятся и подвижными, и доступными для изменения в рамках конкретного учебного заведения. Российская педагогическая энциклопедия определяет медиаобразование (с лат. medium-средство, посредник, media education) как направление в педагогике, выступающее за изучение «закономерностей массовой коммуникации, прессы, телевидения, радио, кино, видео и т.д. Основные задачи медиаобразования – подготовить новое поколение к жизни в современных информационных условиях, к восприятию различной



информации, научить человека понимать ее, осознавать последствия ее воздействия на психику; овладеть способами общения на основе невербальных форм коммуникации с помощью технических средств. В свою очередь, президент Ассоциации медиаобразования и кино-педагогике России А.В. Федоров характеризует медиаобразование так: Медиаобразование - (media education) - процесс развития личности, с помощью и на материале средств массовой коммуникации (медиа), с целью формирования культуры общения с медиа, творческих, коммуникативных способностей критического мышления, умения полноценного восприятия, интерпретации, анализа и оценки медиатестов, обучения различным формам самовыражения при помощи медиа-техники. Обретенная в результате этого процесса медиаграмотность, помогает человеку активно использовать возможности информационного поля телевидения, радио, видео, кинематографа, прессы, интернета и влияет на общую культуру человека. Информационная культура - это умение целенаправленно работать с информацией и использовать для ее получения, обработки и передачи компьютерные информационные технологии, современные технические средства и методы.

Я уже 30 лет работаю в музыкальной школе, преподаю фортепиано, вокал, класс хора. Образовательный процесс в школе меняется в соответствии с духом времени. Ученики тоже изменились. Это уже не те послушные мальчики и девочки, для которых слово учителя закон. Они стали другими. Поэтому у меня возникает потребность в изменении методов преподавания своего предмета, чтобы получить желаемый результат. Нарастающей лавиной компьютеры входят в каждый дом. Наши дети сразу стали как минимум «юзерами», а то и «профи». Часто оказывается, что в методах получения информации ученики на голову выше преподавателей. Поэтому учителю целесообразно научить обучающихся применять в учебном процессе накопленный опыт работы на компьютере.

Актуальность данной инновации очевидна: детей интересует компьютер, многие имеют хорошие навыки работы с ним, но используют его как игрушку, в качестве развлечения. Я же хочу пробудить интерес к изучению своего предмета. Хочу показать ребятам, что компьютер это не только развлечение, но ещё и средство обучения. Для того чтобы сделать урок интересным, увлекательным, таким, на который хочется прийти не один раз, пробудить желание слушать классическую музыку, встречаться с ней не только на уроках, но и в повседневной жизни, современному преподавателю необходимо овладеть новыми формами и методами обучения, освоить инновационные педагогические технологии, уметь пользоваться современными техническими средствами, такими как:



1. Музыкальный центр, ноутбук с выходом в интернет, видеокамера, диктофон.
2. Записи фонограмм в режиме «+» и «-».
3. Электроаппаратура (микрофон: шнуровой и радио, микшерный пульт, аудиокolonки).
4. Нотный материал или подборка репертуара.
5. Записи аудио, видео, формат CD, MP3.
6. Записи выступлений концертов.
7. Студия звукозаписи.
8. Умение создать мультимедийные презентации, широко используемые на концертах, во внеклассной работе.

Работа преподавателя с детьми – это очень сложный и никогда не прекращающийся процесс. Он требует от преподавателя постоянного личностного роста, хороших, постоянно обновляемых знаний в различных областях, в том числе и в области ИКТ-технологий. Информационные технологии, в совокупности с правильно подобранными технологиями обучения, создают необходимый уровень качества, вариативности и индивидуализации обучения. Использование современных, новейших педагогических технологий позволит не только развить творческое воображение, но и способствует росту исполнительского мастерства. Применяя информационные технологии, преподаватель совершенствует свои методы и формы педагогической работы, при этом старается сохранять и развивать индивидуальные способности учащихся, усиливает межпредметные связи в обучении и организации учебного процесса.

Литература

1. Бондаренко Е.А. Формирование информационной культуры учащихся 2004 г.
2. Гендина Н.И. Информационная культура личности 1999г.
3. Ефимов А.Н. Интернет как информационный массив. 1999 г.
4. Баранов О.А. Медиаобразование в школе 2002 г.
5. Возчиков В.А. Введение в медиаобразование 1999 г.



Титова Юлия Владимировна
«Внеклассные формы организации образовательного процесса»

Титова Ю.В. – преподаватель
теоретических дисциплин
МБУ ДО "Детская музыкальная школа"
Россия, Тверская область, г. Кувшиново

Аннотация: Кратко предлагаю внеклассные формы работы по музыкальному воспитанию обучающихся разного возраста. Интересно, познавательно и поучительно.

Времена меняются, появляются новые формы обучения. Педагогу нельзя стоять на месте. Надо находить новые методики, пробовать свои, самосовершенствоваться.

Наша музыкальная школа небольшая и единственная в городе. Ребята, бывает, учатся сразу на двух отделениях. С удовольствием получают новые знания и умения. Педагогам же хочется охватить как можно больше детей, чтобы познакомить поближе с удивительным миром музыкального искусства. Для этого мы часто приходим в детские сады с концертами. Рассказываем маленьким ребятам об инструментах и тут же демонстрируем голос нового «знакомого». Говорим о композиторах, о профессиях в мире музыки. Устраиваем «День рождения фортепиано», конкурсы и викторины. Таким образом, вовлекаем малышей в чуткую эмоциональную сферу музыкального мира. Это наши потенциальные ученики. Кто-то из них придёт учиться к нам и также, с концертом посетит свой детский садик, но уже на правах артиста. Будет с гордостью выступать перед любимым воспитателем, получая заслуженные аплодисменты.



На экране выступление дошкольницы, а теперь она же поёт как ученица музыкальной школы

Всем становится ясно, что такой опыт полезен для всех. Не останавливаемся. Идём дальше.

Общеобразовательная школа. Тут мы проводим свои «Музыкальные гостиные». Собираем параллельные классы, проводим беседы и тут же демонстрируем всё на практике. Слушатели учатся с уважением относиться к музыкальным звукам, а исполнители приобретают навык выступления перед одноклассниками. За несколько лет набралось много интересных тем для концертов: «Сказка в музыке», «Три кита», «Любимый Бетховен», «Программные произведения», «Лучший слушатель», «Народная музыка» и так далее. В общеобразовательной школе много учащихся, все с разными характерами и привычками. Бывает, что «музыканты» незаметны в классе, застенчивы. Теперь их ждёт звёздный час. Они на сцене! Они умеют играть! Одноклассники смотрят на них с уважением. Нужно ли рассказывать о других положительных сторонах таких концертов?

Помимо этого в нашем городе есть школа-интернат, техникум, другие учебные заведения. Связь с руководителями школы православной молодёжи помогает объединить очень и очень многих. Вот уже на протяжении нескольких лет мы проводим районные мероприятия, приуроченные к православному празднику Сретения Господня. «Сретенский бал» собирает с каждым годом всё больше и больше молодых людей. Педагоги, энтузиасты



своего дела, очень увлечённые и творческие люди, вкладывают много сил, чтобы снова и снова достойно провести это мероприятие. Каждый бал посвящен интересной теме. Один из них был посвящен Пушкину, другой балльным танцам, третий основательнице нашего городка Юлии Михайловне Кувшиновой.

Принимают участие все желающие, не только учащиеся музыкальной школы. Подготовка идёт два месяца: дети учатся танцевать, готовят номера, шьют с родителями костюмы, читают, рассуждают, просто встречаются на собраниях и пьют чай с ватрушками. И вот, наконец, долгожданный момент! Можно надеть платье в пол и под руку с молодым человеком войти в настоящую сказку! И взрослые, и дети получают удовольствие от происходящего. Звучит много музыки, песен, романсов.

В этом году «Сретенский бал» проходил в формате квеста. Такую идею преподнесла учитель истории, да-да! Сколько дней собирались учителя и рассуждали, обсуждали, творили. Этот этап был не менее интересен, чем последующие. С появлением новых технологий не сложно стало и с подбором новых декораций. Материально помогали местные предприниматели (спасибо им огромное!). Однажды я рассказывала о таком мероприятии на семинаре в областном центре. И там удивились, как красиво всё было задекорировано у нас. Тут большая заслуга нашего батюшки Анатолия Волгина. Сам он и многие из его окружения - талантливые художники, которые с радостью берутся за божье дело. Кстати говоря, батюшка собственноручно изготовил с нуля новые куклы для вертепа. Этот спектакль показывали и в школе, и детском саду тоже.

Лабиринты памяти нашего квеста водили ребят по салонам:

- «Танцевальный зал»
- «Музыкальный зал»
- «Картинная галерея»
- «Литературный салон»
- «Салон изящных манер»
- «Дворянская усадьба»
- «Крестьянский быт».

Тема бала в этом году звучала так: «Дворянская усадьба». Дети из школ и колледжа в сопровождении с педагогом посещали салоны и выполняли там какое-либо задание. Конечно, я была хозяйкой музыкального салона, готовила помещение за несколько дней до мероприятия, расставляла канделябры, вешала портреты композиторов. В день квеста принимала одну за другой группы и рассказывала о романсах, пела под собственный аккомпанемент гитары произведения Глинки, Варламова, Гурилева. Всем: и



участникам, и организаторам, и импровизированным артистам было познавательно, интересно и увлекательно. Время пролетело совсем незаметно! Каждый из нас узнал много нового.



Решаем, какую тему взять на следующий бал



Фаер Инна Борисовна
**«Историко-культурологический обзор развития педагогики и её подвидов
– музыкальной педагогики на протяжении Раннего Средневековья»**

Фаер И.Б. – преподаватель
МУ ДО "Детская школа искусств №6" г. Челябинска
Россия, Челябинская область, г. Челябинск

Аннотация: Зарождение западноевропейской цивилизации на основе цивилизации Древнего Рима в рамках общественно-политического устройства общества. Педагогика как наука и музыкальная педагогика неотъемлемо существуют в контексте общей парадигмы, подчиняясь тем же законам, что и исторические процессы в целом.

- I. Вступление
- II. 1. Исторические предпосылки гибели Римской империи
2. Возникновение новой цивилизации
3. Классификация Эпохи Средневековья
4. Возрождение и классификация образования во времена Раннего Средневековья
5. Два цикла образования Средневековья
6. Музыкальное образование Раннего Средневековья
- III. Заключение
- IV. Литература

I. В данной работе будет рассмотрен такой аспект педагогики как науки - её возникновение на самом раннем этапе зарождения западноевропейского общества. Конечно, эта тема представляет академический интерес, и может быть интересна только специалистам. Но без глубокого погружения в существо вопроса, невозможно говорить о доскональном знании своего предмета - его начала, путей развития, и, в конечном итоге, дальнейшей перспективы.

II. 1. В 476 году вождь германцев Одоакр заставил отречься от престола последнего императора Западной Римской империи Ромула Августа. Эту дату принято считать концом истории Древнего мира и началом Средневековья. Конечно, произошло это не одномоментно. Процесс разрушения империи Великого Рима занял в общей сложности (по оценкам историков) около пяти веков. Были и великие победы (при императоре Септимии Севере была присоединена Месопотамия 195-198 г.н.э.), были



времена экономического и политического равновесия (при императоре Веспасиане 69-79г. н.э.), но ничего не могло остановить постепенного схождения некогда могущественной державы во тьму хаоса и разрушения. Бесконечные перевороты, нашествия варварских племён, захват Рима и его разграбление – всё это привело в конечном итоге к тому, что само государство Рим прекратило своё существование, и на его территории были основаны варварские королевства. Разница в образе жизни, государственном устройстве (да и государственного устройства у древних готов, франков, бургундов, англов, саксов, гуннов не существовало, т. к. они находились на стадии разложения родоплеменного строя), была столь велика, что смена формаций позволяет говорить о кардинальном изменении не только в общественном укладе, но и об изменении всей жизненной среды. Этот слом был столь ощутим, что историки определяют этот период как окончание истории Древнего мира и наступления новой исторической эпохи – Средних веков.

2. Для нас, как людей искусства, интересно проследить именно этот переход – от просвещённого некогда всемогущего государства к полному культурному упадку, с полной потерей письменности, зодчества, ваяния и всего, что было присуще утончённой, просвещённой культуре Древнего Рима. Дело том, что варварские племена, захватившие, разрушившие, разграбившие некогда Вечный город, не могли оценить то, что попало им в руки. Так, необразованный мальчик, поменявшийся местами с наследным принцем, будет большой королевской печатью колоть орехи, не зная и не понимая её предназначения. На стадии разложения родоплеменного строя, где тогда находились западноевропейские племена, не было нужды во многих вещах, которыми обладало более просвещённое общество. Поэтому, так быстро были утеряны плоды высокой культуры Древней Греции и Древнего Рима, как продолжателя духовных устремлений обеих культур. Таким образом, заканчивается эпоха древнего мира и начинается время, которое в исторической науке называют Средневековьем. Этот период охватывает V – XV вв. н.э. в Западной Европе. Разумеется, это время не монолитно. Выделяют период Раннего Средневековья – с 476 г. по 1000 г., Высокого Средневековья – с 1000 г. по 1300 г., и Позднего Средневековья – с 1300 г. по 1492 г. (первая экспедиция Колумба).

3. Раннее Средневековье – это переходный период от развитого (для того времени) общества к абсолютно невежественному, не только в эстетическом плане, но и во всех областях общественного уклада жизни. Наряду с другими факторами, этому способствовало великое переселение народов. Большие массы людей снимались с места и двигались с востока на



запад Европы. Германские племена аланов, вандалов и свевов вторглись в южную и центральную Галлию; франки, алеманны, бургунды заселили север Галлии; англ, саксы и юты – Британию. В конце концов, последний западно-римский император был низложен варварским предводителем одного из племён, отослал знаки высшей власти в Византию, что считается датой (476 г. н. э.) падения Римской империи и начала средневековья. На этой территории появились варварские королевства – вестготов в Испании, лангобардов в Италии, франки образовали Франкское королевство. Под властью варваров исчезают города, римская культура и христианство. С конца V века публичные школы одна за другой исчезают. Епископские и монастырские школы, служившие подготовке клириков, а также традиции домашнего образования, которые существовали в среде римской аристократии, могли заменить их лишь отчасти. Исчезает греческий язык, латинский – остаётся языком наследия Античности, который пытаются спасти учёные монахи в немногих, сохранившихся монастырях. Передача знаний свелась к «культуре дефиниций», т.е. определению, толкованию культурного опыта. Если знания и опыт в полном объёме не передавались от учителя к ученику, то они не передавались никак и были обречены на гибель. Прямым продолжением этой практики явился догматизм – невозможность менять что-либо по своему усмотрению. Средневековая схоластика была во многом продолжением этого культурного явления. Здесь уместно будет сказать, что музыка в целом, и музыкальное образование в частности, развивались по тем же законам, что и все исторические процессы, происходившие в обществе. Поэтому в данной работе уделяется большое внимание всем аспектам общественной жизни, которые напрямую влияли на жизнь музыкальную.

4. Возрождение всеобщей письменности в Европе произошло в эпоху Каролингов, при самом ярком представителе династии – Карле Великом (742 г. - 814 г.). Насколько сложна была задача – «насаждение учёности» – свидетельствует хотя бы тот факт, что образованных людей пришлось собирать по всей Европе, школы открывались при монастырях и епископствах. Обучаться могли как представители аристократии, так и выходцы из бедных семей, и даже неимущие. В Каролингской империи известно около 70 активно действующих школ. Такая образовательная активность позволила исследователям назвать это время «Каролингским возрождением». Форма образования полностью соответствовала Античной. Оно делилось на два цикла: тривиум (гуманитарный) и квадривиум (естественно-научный).



5. Тривиум включал: грамматику (изучение латыни), риторику (ораторское искусство, в основном - искусство составления проповеди), диалектику (искусство логических построений).

Квадривиум:

Арифметика: счёт, число, его свойства. Но, вместе с тем, средневековая эстетика привнесла своё видение - мистику чисел: 3 - символ троицы и всего духовного; 4 - символ четырёх великих пророков, четырёх евангелистов; $3 \cdot 4 = 12$ – проникновение духа в материю, установление всеобщей церкви, символизируемой двенадцатью апостолами; $3 + 4 = 7$ – союз двух природ, воплощаемых в семи таинствах (крещение, миропомазание, евхаристия, покаяние, елеосвящение, священство, таинство брака).

Геометрия: имела не только практическое применение (напр. в архитектуре), но и фантастическое описание земли (она плоская и т. д.), и населяющих её народов (напр. люди с головами животных).

Астрономия: наука о небесных светилах.

Музыка: в Античности музыка понималась как теоретический предмет, с помощью которого можно постичь «музыку сфер», услышать звучание вселенной. Средневековые добавляют к этой «всемирности», глобальности музыки как науки прагматическое содержание. Она полезна для богослужения. Музыка, как часть церковной службы, не должна была «изнеживать слух и развращать нравы», а только восхвалять божество и помогать слову, главенствующему в песнопении, наилучшим образом воздействовать на «слабый дух человека».

6. Естественно, ни о каком специальном музыкальном образовании (в современном понимании) в этот период говорить не приходится. Как уже было сказано, интеллектуальная жизнь концентрировалась в монастырях. Т. Ливанова указывает на то, что ещё во времена римской империи начали складываться профессиональные певческие школы при монастырях. Также долго формировались музыкальные жанры: псалмодия, мелизматическое пение, гимны и псалмы, на основании которых потом сложится григорианский хорал (рубеж VI – VII веков). Поскольку письменность в большинстве своём была утрачена, музыкальные знания тоже передавались благодаря культуре дефиниций. Хотя, при папе Григории I (590 – 604 г. н.э.) были упорядочены основы богослужебного пения католической церкви, это были лишь общие черты направления мелодии и ритмического рисунка. И только в конце X – начале XI вв., благодаря реформе Гвидо д'Ареццо, григорианский хорал смогли зафиксировать с большей точностью. До этого момента нельзя сказать, как звучала музыка Древней Греции, Древнего Рима и даже мелодии Раннего Средневековья. Мы можем только



предполагать, основываясь на сохранившемся и записанном музыкальном материале. Давние столкновения западной и восточной церковей (вплоть до полного их разделения в 1054 г.) не мешали их культурным связям. Византия не пережила такого исторического слома, как Западная Римская империя. Несмотря на то, что фактически Византия представляла самостоятельное и самобытное общественно-политическое государственное образование, в судьбах их искусства прослеживалось единство пространства, так как ещё очень долгое время она именовалась - Империя Ромеев. От Византии исходит поначалу и разработка учения о ладах, тесно связанного с характером средневекового одноголосия, от неё католическая церковь получила и пневматический орган. Со времён каролингов орган постепенно внедряется в католическую церковь как первый признанный инструмент в ней. Тогда ещё грубый, несовершенный, с резким звуком и неподатливыми клавишами-рычагами, он становится традиционным инструментом в католическом богослужении.

III. В дальнейшем пути развития педагогики и музыкальной педагогики, как её разновидности, будут идти в сторону всё более усиливающейся светской парадигмы. В этой связи интересно было бы проследить вехи, через которые двигалась наука о воспитании и обучении к современным стандартам, но это тема следующей статьи.

Литература

1. Всемирная история в 6 томах. Т.2 Средневековые цивилизации Запада и Востока. Издательство Наука, Москва, 2011
2. История Западноевропейской музыки до 1789 года, издательство Музыка, Москва, 1983
3. История зарубежной музыки, издательство Музыка, 1973
4. Н. Басовская Главная война Средневековья, Издательство АСТ, 2020